e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Vol. 55
Settembre 2021

Edizioni
Ca'Foscari

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca’ Foscari
Serie occidentale

Rivista diretta da
Giuliana Giusti
Stefania Sbarra
Michela Vanon Alliata

Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca’ Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale

Rivista annuale

Direzione scientifica Giuliana Giusti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Sbarra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sezione di letteratura, cultura, storia
Comitato scientifico Malcolm Andrews (University of Kent, UK) Stephen Arata (University of Virginia, USA) Anna Paola Bonola (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia) Stefan Brandt (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich) Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Marina Ciccarini (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Luca Crescenzi (Università degli Studi di Trento, Italia) Mario del Pero (SciencesPo, France) Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland) Evgeny Dobrenko (The University of Sheffield, UK) Maria Giulia Fabi (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá - UAH, España) Francesco Fiorentino (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia) Cristina Giorcelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) Stephen Greenblatt (Harvard University, USA) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil) Gunilla Hermansson (Göteborgs Universitet, Sweden) Fátima Marinho (Universidade do Porto, Portugal) Jean-Pierre Naugrette (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France) Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński v Krakowie, Polska) Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuliano Tamani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Comitato di redazione Magda Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez García (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Raffaella Vassena (Università degli Studi di Milano, Italia) Daniele Vecchiato (Università degli Studi di Padova, Italia) Rotraud von Kulessa (Universität Augsburg, Deutschland)

Sezione di linguistica
Comitato scientifico Adriana Belletti (Università degli Studi di Siena, Italia) Davide Bertocci (Università degli Studi di Padova, Italia) Carlo Cecchetto (Università di Milano Bicocca, Italia) Guglielmo Cinque (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Costantini (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberta D'Alessandro (Universiteit Leiden, Nederland) Paola Desideri (Università G. d'Annunzio di Chieti, Italia) Anna Maria Di Sciullo (Université du Québec à Montréal, Canada) Caterina Donati (Université Paris Diderot - Paris 7, France) Odd Einar Haugen (Universitetet i Bergen, Kongeriket Norge) Maria Teresa Guasti (Università di Milano Bicocca, Italia) Adam Ledgeway (University of Cambridge, UK) Carla Marello (Università di Torino, Italia) Massimo Piattelli-Palmarini (University of Arizona, USA) Luigi Rizzi (Università di Siena, Italia) Sergio Scalise (Università di Bologna, Italia) Antonella Sorace (University of Edinburgh, UK) Avellina Suñer (Universitat de Girona, España)

Comitato di redazione Chiara Branchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Brugè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicola Munaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sílvia Perpiñán Hinarejos (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya) Lori Repetti (Stony Brook University, New York, USA) Graziano Serragiotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofo

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati - Dorsoduro 1405, 30123 Venezia, Italia | annali.occidentali@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2021 Università Ca' Foscari Venezia
© 2021 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. | Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale e-ISSN 2499-1562
Vol. 55 – Settembre 2021

Sommario

LINGUISTICA

Effect of Different Face Masks on Speech and Singing: Self-Perception and Acoustic Analysis
Claire Pillot-Loiseau, Bernard Harmegnies 9

«Siftlikom msg f tel opostitha hna rj3 l history»: mescolanze di codice nella comunicazione mediale in Marocco
Elena Tamburini, Gabriele Iannàccaro 29

L1 Interference in Interlanguage Pragmatics
A Study on Requesting in Russian L2 and Italian L2
Daniele Artoni, Anastasiia Rylova 65

Between Time and Discourse
A Syntactic Analysis of Italian *poi*
Federica Cognola, Silvio Cruschina 87

Primary Teacher Trainees' Intercultural Education
The Italian Case
Elisabetta Pavan 117

LETTERATURA, CULTURA, STORIA

Nomi, parole e stili in Proust
Giovanni Bottiroli 135

«Der Blaue Montag». Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo*
Marco Caratozzolo 161

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2021/55/
DOI http://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09

Reassessing Japanese American Collective Memory Through Gene Oishi's Internment Narratives
Nicolangelo Becce 187

The Forms and Meanings of (In)Visibility
Arab-Americans and the State of Terror in Youssef El Guindi's *Back of the Throat and Language Rooms*
Cinzia Schiavini 213

Trespassing Boundaries in *Wuthering Heights*
Geographical and Environmental Perspectives
Nicoletta Brazzelli 229

The Revolutionary Intertextuality of *Molora* by Yäel Farber
Susanna Zinato 249

Furio Jesi teorico della traduzione
Ulisse Dogà 269

Ernst Jünger's Ethopoietic Authorship
Mario Bosincu 291

Jenseits des Sichtbaren
Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*
Barbara Di Noi 309

Snapshots*: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman *La vie meurtrière
Anna Kuwalewski 333

«Támbico pilar»: ¿un eco precolombino en Calderón de la Barca?
Antonio Sánchez Jiménez 347

RECENSIONI

Carlo Donà
La fata serpente
Massimo Stella 357

Miloš Crnjanski
Romanzo di Londra
Enrico Davanzo 363

Olaf Müller, Elena Polledri (a cura di)
Theateradaptionen
Luca Zenobi 369

Vladimir Nabokov
Lezioni di letteratura russa
Michela Vanon Alliata 373

Linguistica

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Effect of Different Face Masks on Speech and Singing: Self-Perception and Acoustic Analysis

Claire Pillot-Loiseau
Université Sorbonne Nouvelle, France

Bernard Harmegnies
University of Mons, Belgium

Abstract The aim of this preliminary study is to better understand the effects of transparent, surgical, cloth, KN95 (FFP2), and singer's face masks on speech and singing in French. A survey gathered self-perception, and a local and global acoustic analysis of conversational, loud spoken and sung productions by the same individual were conducted. According to the 303 subjects surveyed, plosive consonants seem to be produced with the greatest difficulty. Consonants requiring lip involvement seem to be the most affected. The transparent and KN95 (FFP2) masks attenuate the intensity of all the consonants and spoken utterances as a whole, unlike the singer's mask.

Keywords Phonetics. Face masks. Consonants. Speech. Singing. Self-perception.

Summary 1 Introduction. – 2 Feelings of Participants Wearing a Mask. – 2.1 Method. – 2.2 Results. – 3 Production Experiment: Local and Global Acoustic Distortions. –3.1 Method. – 3.2 Results 1: Local Acoustic Distortions (Plosive and Fricative Consonants). – 3.3 Results 2: Global Acoustic Distortions in Conversational, Loud Speech and Singing. – 4 Discussion. – 5 Conclusion.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-08-01
Accepted 2021-09-07
Published 2021-10-11

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Pillot-Loiseau, C.; Harmegnies, B. (2021). "Effect of Different Face Masks on Speech and Singing: Self-Perception and Acoustic Analysis". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 9-28.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/012

1 Introduction

The current global pandemic requires all individuals to protect themselves from COVID-19 by wearing a face mask (Howard et al. 2021); its effects on everyday communication have become a major and lasting societal concern, especially at a time when new variants appear to decrease the protective effect of vaccines.

However, although there is a broad consensus on its health effectiveness, it is often criticised for various discomforts it is supposed to generate. Apart from general user complaints conveyed by mainstream media regarding the undesirable effects of these devices,[1] there is little scientific literature on its effects on speech and singing as expressed by subjects. According to the study by Ribeiro et al. (2020), face masks increase users' perception of vocal effort, difficulty in speech intelligibility, auditory feedback and difficulty in coordinating speech and breathing. These perceived discomforts appear to be more cumbersome for people who wear face masks for professional and essential activities.

More objectively, wearing a mask primarily means preventing visual perception of the articulatory gestures that accompany speech; these gestures play an essential role, especially in less ideal communication contexts, for example, in noise (Erber 1969), or when hearing loss is treated with cochlear implants (Stevenson et al. 2017). The need to visualise the individual's mouth while wearing a mask has thus led to the creation of masks with transparent windows (among others: Atcherson et al. 2017). Other devices allowing for better freedom of the mandible and lips, particularly important for singers, have emerged, such as the large mask or the singer's mask.[2] These types of masks are complemented by more frequently worn equipment such as surgical masks, fabric cloth masks of various materials, and KN95 (KN95 (FFP2)) masks.

It has been shown that the speech perception of an individual wearing a face mask is impaired, mainly in terms of intelligibility (Mendel, Gardino, Atcherson 2008; Palmiero et al. 2016; Atcherson et al. 2017; Bottalico et al. 2020), the type of speech (informal, clear or emotional: Cohn, Pycha, Zellou 2021), but also in terms of consonant identification in English (Fecher, Watt 2013).

At the acoustic level, some works have shown that masks filter the transmission of entire speech utterances (Corey, Jones, Singer

1 E.g., https://www.sciencesetavenir.fr/sante/port-du-masque-comment-gerer-les-effets-indesirables_144282.

2 See for example: https://www.cbc.ca/radio/asithappens/as-it-happens-friday-edition-1.5695035/choir-director-invents-performer-s-face-mask-for-safe-singing-1.5695376 or https://www.mymusicfolders.com/product/resonance-singers-mask-with-disposable-biofilters/ or https://www.legrandmasque.fr/.

2020; Magee et al. 2020; Nguyen et al. 2021; Fiorella et al. 2021) by attenuating frequencies above 1kHz. This attenuation occurs in different proportions depending on the type of mask, to the detriment of transparent masks and in favour of surgical masks (among others: Corey, Jones, Singer 2020; Magee et al. 2020). In singing, only one study mentions the acoustic and perceptual effects of a gaiter, a disposable surgical mask and an N95 mask, as well as an acoustic foam (Oren et al. 2021). This study was based on a recorded excerpt of the *Star-Spangled Banner* produced by a soprano and played through a miniature speaker placed in the mouth of a masked mannequin, and not on an actual recorded production by a singer wearing the mask. Oren et al. (2021) showed that the acoustic energy around the singer's formant was reduced when using surgical masks and N95 masks. On the segmental level, Fecher (2014) demonstrated that in English, several facial covering devices such as motorbike helmets, bonnets, mouth plasters, niqabs, scarves or rubber masks, could alter the acoustic composition of unvoiced plosive and fricative consonants.

The global (whole utterance) and local (segments, especially fricative and plosive consonants) acoustic effects of wearing anti-COVID-19 face masks has therefore been studied mainly in conversational speech and in English. To the best of our knowledge, no previous research has shown this effect 1° for voiced plosives and fricatives; 2° in loud speech and in classical soloist singing in French for the current facial devices. Other masks more specifically adapted to singers have yet to be employed. In addition, the discomfort experienced by mask users was not studied with regard to segments that were felt to be difficult to produce with the mask depending on the device worn.

The aim of this exploratory research is to better define the components of the nuisance caused by the mask from a subjective point of view (difficulties experienced by mask users) as well as from the objective point of view (acoustic distortions caused by the mask), both locally (plosive and fricative consonants) and globally (whole utterances with and without the mask), as a function of the task produced in French, the speaker, session and the type of mask. This case study is in line with the dynamics of Perturbation Theory (Sock 2001): the presence of a mask constitutes an external source of perturbation to the speech production system. It is assumed that this external disturbance leads to local and global acoustic changes, which vary according to the type of mask, the corpus, the session, and the speech task produced.

2 Feelings of Participants Wearing a Mask

2.1 Method

A survey in French gathering the opinions of French-speaking mask users was distributed via Google Forms between November, 20, 2020 and February, 14, 2021. The survey consisted of 15 questions designed to collect information on the profiles of the participants (gender, nationality and languages spoken, profession; discipline, type of school and environment, average age of pupils, class size, teacher's schedule; extra-professional vocal activity) and on the types of masks they wear. Eleven other questions were then asked in order to find out the nature of the discomfort they might feel in connection with wearing the mask (from never to always: misunderstanding with interlocutors, absence of visual cues, constant repetition requested by interlocutors, reduction of contact with others, incomprehension of speech by interlocutors, incomprehension of interlocutors' speech, difficulty speaking, breathing; nature of the segments that are difficult to produce with the mask, other discomforts, solutions envisaged by them to resolve these difficulties).[3] This study focuses on the phonetic and acoustic repercussions of wearing a mask, we, therefore, limit ourselves to the analysis of the participants' responses regarding the effect of the mask on the segments produced, and other discomforts regarding the quality of the sound resulting from wearing these masks. The question about the production of different classes of segments with the mask was phrased as follows: "Which consonants and/or vowels do you have difficulty articulating due to wearing the mask?".

Because the literature mostly discusses the effect of the mask on consonant production and perception, we presented in the multiple-choice responses the consonants first, naming their class and orthographic character. Thus, participants had a choice from the following responses: Occlusive consonants ("p t k b d g"); Nasal vowels ("an, in on");[4] Nasal consonants ("m, n, gn");[5] Other: … (complete).

3 The complete questionnaire items can be seen at the following link: `https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdNQoroaySNmefW9F12lx0-36FEBztDqyxUFFDaMAf-hZrixbQ/viewform`.

4 I.e., respectively /ɑ̃/, /ɛ̃/, and /ɔ̃/.

5 I.e., respectively /m/, /n/, and /ɲ/.

2.2 Results

303 French participants (262 women and 41 men) responded to the survey, including 216 teachers, 50 professional soloists and small ensemble singers (80% classical singers), 82 amateur singers with choral activity, and 171 all-purpose participants. Of these, 101 wore cloth masks, 175 wore surgical masks, 7 wore KN95 (FFP2) masks, 2 wore transparent masks and 18 alternated between the types of masks (most often cloth and surgical).

Figure 1 illustrates the participants' answers concerning difficulties in producing segments according to the type of mask worn. It shows that plosive consonants were the primary source of difficulty for 39-42% of the subjects wearing cloth and surgical masks. The two transparent mask wearers (not shown in figure 1) experienced difficulties in producing plosive and nasal consonants. Only 7 participants wore KN95 (FFP2) masks, so we must interpret the results for these individuals with caution. Cloth and surgical mask wearers also expressed difficulties articulating nasal consonants (24% and 25.5% respectively), as well as nasal vowels (18.5% and 10.5% respectively) and fricative consonants (1.5% and 2.9% respectively).

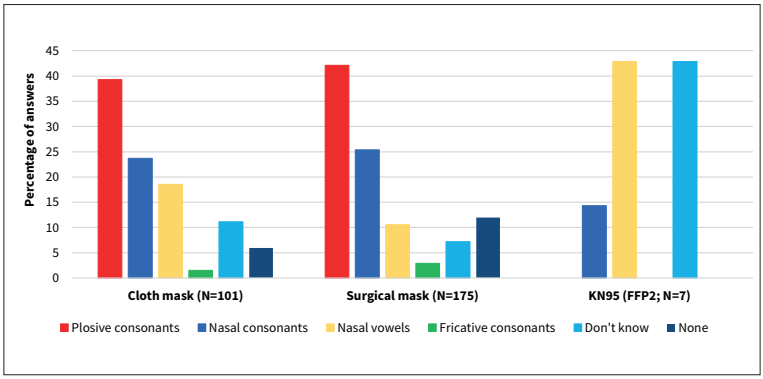


Figure 1 Segments judged by 303 users as difficult to produce with the mask, depending on the device worn

In addition, an analysis of the other complaints spontaneously written by the participants wearing the mask reveals a lack of vocal carrying power, a feeling that the sound of the voice 'cut-off' (especially in the case of the participants wearing the transparent mask) leading to constant repetition requested by their interlocutors; this according to 55% of the participants' answers.

As the segments that are difficult to produce are mainly plosives according to the answers of our participants, and as the acoustic ef-

fects of masks affect the high frequencies present in the production of fricatives, we first chose to determine the nature of local acoustic distortions in voiced and unvoiced French fricatives and plosives in a non-word production task in speech by the female speaker, as presented in the next section.

3 Production Experiment: Local and Global Acoustic Distortions

3.1 Method

3.1.1 Recordings and Corpus (One Female Speaker and One Male Speaker)

At a sampling rate of 44100Hz, and using an AKGC520 headset microphone placed 3 cm from the mouth, an Edirol UA-25 USB Audio Capture sound card and Audacity software, a 50-year-old French-native female speaker recorded in a quiet room 3 repetitions of the syllables /aCa/, where C= /p, t, k, b, d, g, f, s, ʃ, v, z, ʒ/, in order to study the local acoustic distortions of the masks in voiced and unvoiced French plosive and fricative consonants.

In the same recording session, the same person, a trained classical singer, also produced a spoken and a loud reading of the French version of the text *The North Wind and the Sun* (*La Bise et le Soleil*), as well as the French sung melody *Clair de Lune* by Fauré.

The female speaker recorded the whole corpus during a second session one month after the first, under the same conditions. For these two sessions, the productions were recorded without and with the following face masks: surgical, fabric (cloth), KN95 (FFP2), with transparent window, and two masks designed for singers (called 'large mask' and 'singer's mask').

Using a Sennheiser e840S microphone placed 35 cm from the mouth, an A-D Focusrite Scarlett 2i4 USB sound card and Praat software (Boersma, Weenink 1992-2021), a 64-year-old French-native male speaker recorded in a quiet room in a single session a spoken reading of *La Bise et le Soleil* without and with surgical, cloth, KN95 (FFP2), and transparent window masks.

3.1.2 Local and Global Acoustic Analysis Procedures

The consonants of the female speaker's productions from the /aCa/ syllables were then annotated on Praat. Using a Praat script, and mid-consonant, the spectral centres of gravity[6] (of friction for fricatives and of explosion for plosives, Fecher 2014), standard deviations,[7] skewness coefficients[8] (indicator of the (a)symmetry (overall slant) of the energy distribution relative to a Gaussian distribution where skewness = 0) and kurtosis[9] were extracted and calculated. Their long-term averaged spectra (which represents the logarithmic power spectral density as a function of frequency) were also calculated using Praat (number of frequency band: 100; width of each band: 100Hz; first band centred at 50Hz) in order to qualitatively visualise the nature of the acoustic distortions produced by each mask type.

The productions of whole utterances produced in two recording sessions (conversational, loud read text, and sung melody) by the female speaker, and the conversational text read in one session (for the male speaker) were then qualitatively processed by generating their long-term averaged spectra for each type of production, speaker and session. The SDDD indices (Standard Deviation of the Differences Distribution, Harmegnies 1988) and the Bravais-Pearson correlation coefficients between each long-term averaged spectrum of a production without a mask and that of the same production with a mask type, were then calculated using Praat. SDDD is a dissimilarity index: the higher it is, the more different the spectra are. The Bravais-Pearson correlation coefficient is an index of similarity: the higher it is, the more similar the spectra are.

Finally, a matched statistical comparison (paired two-tail t-test) was carried out between the latter two long-term averaged spectra, using the following procedure: in each long-term averaged spectrum with val-

6 "The center of gravity (CG) is the first spectral moment of the spectral distribution. It expresses the frequency at which the spectral energy is predominantly concentrated, and is thus related but not equal to the peak" (Fecher 2014, 87).

7 "The standard deviation is a measure of how distributed the energy is along the frequency axis. In other words, the standard deviation (SD) specifies the bandwidth of energy on either side of the mean (Jongman, Wayland, Wong 2000; Stuart-Smith, Timmins, Wrench 2003; Harrington 2010)" (quoted in Fecher 2014, 89).

8 "Skewness values (dimensionless) are positive when the intensity energy is primarily concentrated in low frequency bands (negative spectral tilt), and negative when the energy is predominantly found in higher frequencies (positive spectral tilt). A value of zero denotes a normal (Gaussian) distribution, i.e., no difference in energy around the CG (Harrington 2010)" (quoted in Fecher 2014, 91-2).

9 "An indicator of the 'peakedness' of the distribution, i.e. it expresses to what extent the spectral energy is concentrated in a peak relative to low and high frequencies (Jongman, Wayland, Wong 2000; Stuart-Smith, Timmins, Wrench 2003; Harrington 2010)" (quoted in Fecher 2014, 94).

ues over a frequency range of 0 to 10,000Hz, 100 points of spectral amplitude values every 100Hz were extracted using Praat software. Since the intensity gains were identical for the same individual regardless of the session during recordings, the 100 points of the long-term averaged spectra of the productions without mask were compared in parallel to the 100 points of the long-term averaged spectra of the productions with each type of mask, to see if the attenuation caused by each mask was significant compared to the spectral composition without mask. In addition, identical productions were compared between the first and second sessions in the female speaker. VassarStats[10] software was used for this statistical analysis ("t-test for correlated samples").

3.2 Results 1: Local Acoustic Distortions (Plosive and Fricative Consonants)

Figures 2 and 3 show the averaged spectra of the French plosives and fricatives /p t k b d g/ and /f v ʃ ʒ s z/. They show that the most important acoustic attenuations are caused by the KN95 (FFP2) and transparent masks: these energy attenuations are increasing as the frequencies rise for /p/ (KN95 (FFP2) mask) and /f/ (transparent mask). For the transparent mask, attenuations result in the presence of antiformants around 4000Hz, 8000Hz, and, to a lesser degree, 6000Hz for the consonants /f ʃ ʒ t s z k g/. For other types of masks, the consonants /p b f v/ show more acoustic distortions compared to the unmasked condition than other consonants, from 500Hz onwards.

In order to quantify these acoustic distortions, measurements of the spectral centre of gravity, standard deviation, asymmetry and kurtosis coefficients were carried out as shown in figure 4. Results show little change in parameters regardless of the type of mask for /s z/ and for /ʃ ʒ/ (except for the kurtosis coefficient for the latter consonant pair). /p b d f v/ show the most variable acoustic changes as a function of mask type for the spectral centre of gravity and its standard deviation. The transparent mask shows the most significant acoustic distortions compared to the unmasked condition, notably in the form of a uniformity of centre of gravity values (higher for /p b/, and lower for /t d k g f v/: the trend is reversed for these consonants concerning the asymmetry coefficient, less positive (equivalent to an energy concentration in slightly higher frequency bands) for bilabials, and more positive for /d k g f v/ (i.e. an increase in the energy concentration in lower frequencies, compared to the productions without mask). The same trends can be observed for the standard deviation and the kurtosis coefficient respectively (lower, i.e. less ener-

10 http://vassarstats.net/ by © Richard Lowry 1998-2021.

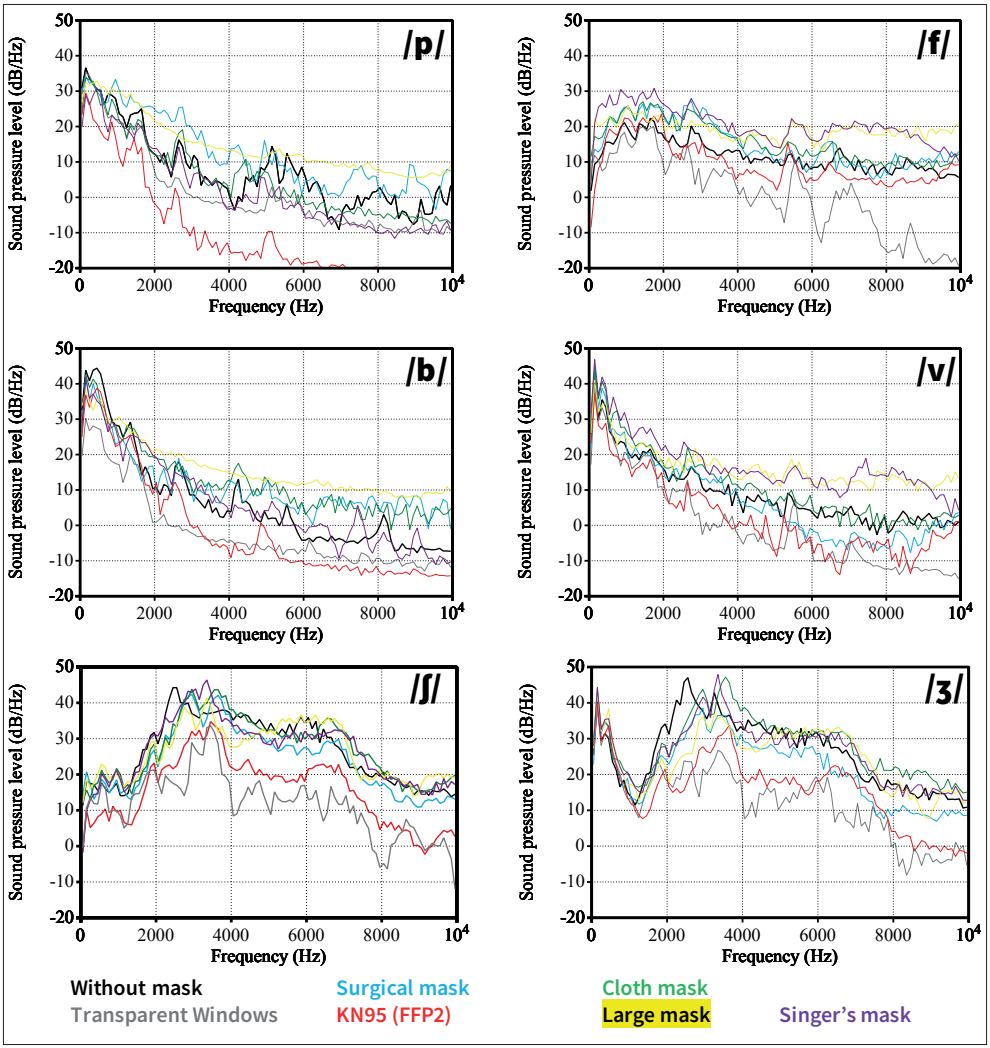


Figure 2 Averaged spectra (3 repetitions) of the French bilabial (/p b/), labio-dental (/f v/) and post-alveolar (/ʃ ʒ/) consonants produced by the female speaker. Each averaged spectrum is plotted against the type of mask worn by the speaker during the first recording session

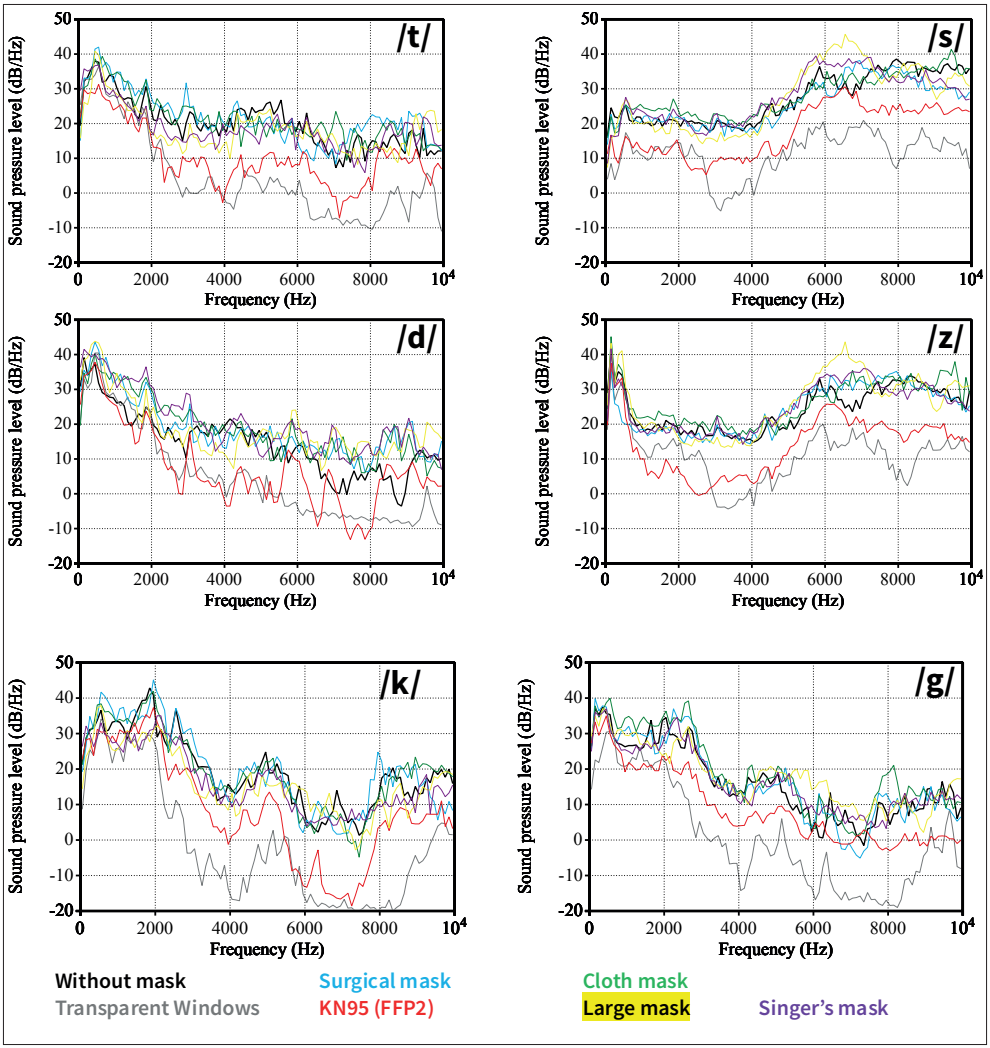


Figure 3 Averaged spectra (3 repetitions) of the French dentals (/t d s z/) and velars (/k g/) produced by the female speaker. Each averaged spectrum is plotted against the type of mask worn by the speaker during the first recording session

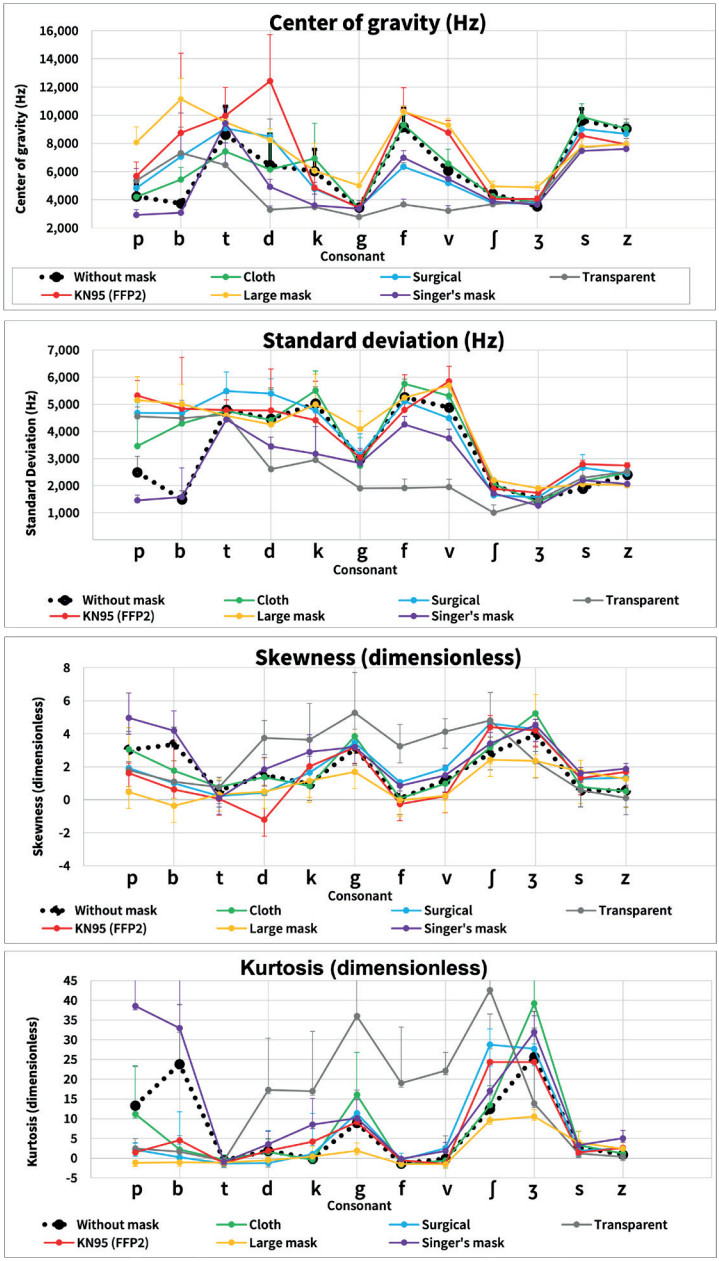


Figure 4 Spectral centre of gravity, standard deviation, coefficient of asymmetry (skewness) and kurtosis as a function of the type of mask worn and the consonant produced by the female speaker: mean and standard deviation of the 3 repetitions

gy concentration at given frequencies for /p b/, in contrast to /d k g f v ʃ/. The use of cloth masks, then surgical and singer's masks, does not cause major acoustic changes in these parameters.

3.3 Results 2: Global Acoustic Distortions in Conversational, Loud Speech and Singing

Since the subjects surveyed mentioned in their free comments a distortion by the masks on utterances as a whole: sound 'cut-off', lack of carrying power of the voice and consequent difficulty of comprehension by their interlocutors asking them to repeat their words, we chose, consequently, to determine what were the global acoustic distortions on conversational, loud spoken and sung utterances by a male and a female speaker as a whole.

Figure 5 shows the long-term averaged spectra of the set of texts read and sung by the male speaker (one session, spoken task) and the female speaker (two sessions, conversational, loud spoken, and sung). This illustrates that the filtering caused by the masks starts from 1kHz, and occurs mainly in the higher frequencies, from 2kHz.

In addition, the KN95 (FFP2) masks and especially the transparent masks are the most filtering, whatever the task and the speaker, except for the first session of sung productions by the female speaker: the transparent mask shows antiformants around 3000Hz for the male speaker and around 3800Hz for the female speaker, especially in loud voice. We also notice that the singer's mask is the least filtering, and that the fabric (cloth) mask worn by the male speaker is more filtering than the one worn by the female speaker. In session 2 of these singing productions, the frequencies corresponding to the singer's formant, between 2000Hz and 4000Hz, are attenuated by the large mask and the transparent mask, then by the KN95 (FFP2) mask and, to a lesser degree, the singer's mask.

Moreover, there are visible differences between the two sessions produced by the female speaker, such as a greater attenuation of the energy from 2300Hz onwards by the transparent mask in the spoken productions of the second session, or greater difference between the averaged spectra of the different masks in the second sung session than in the first.

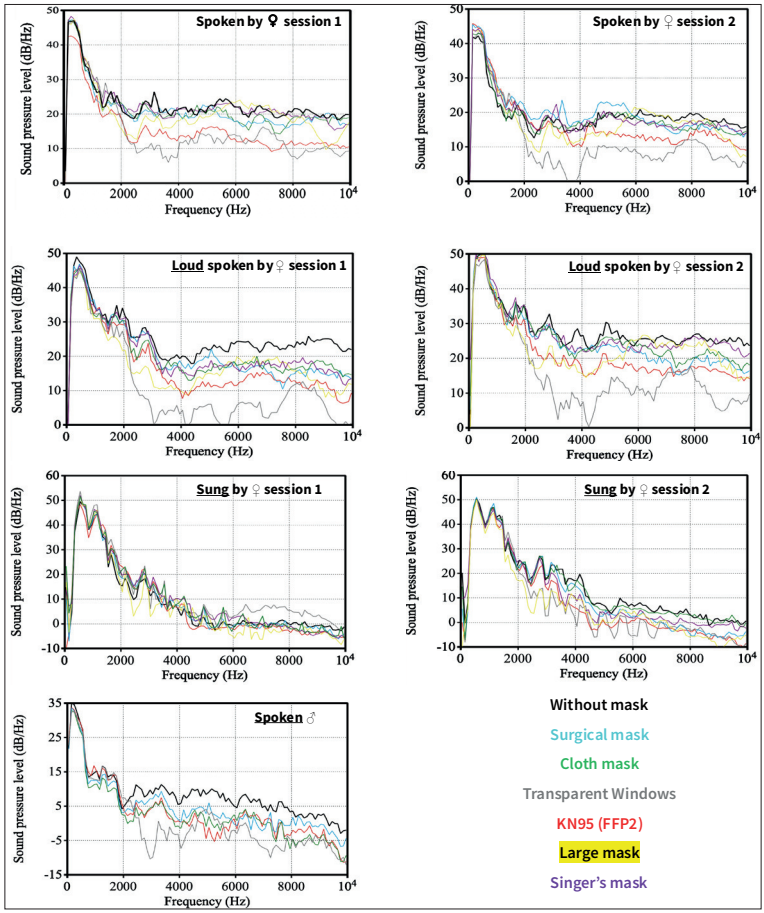


Figure 5 Long-term averaged spectra of conversational spoken (female speaker, two sessions: top; male speaker, one session: bottom), loud spoken (female speaker, two sessions) and sung (female speaker, two sessions) texts as a function of mask type

Paired two-tailed t-test comparisons between the long-term averaged spectra of the productions without mask and those with each type of device worn show significant results [tab. 1], except for the singer's mask in the female speaker's spoken (2 sessions) and loud spoken (session 2) productions, and concerning the surgical and KN95 (FFP2) masks for the first session of sung productions. In the same tasks except for the last one, the KN95 (FFP2) and transparent masks show maximum t-values, and the surgical and singer's masks show almost minimum values. These t-values are minimal in spoken task by the male speaker.

Table 1 Paired comparisons (paired two-tailed t-test) between each of the 100 sound pressure level values (from 0 to 10,000Hz) of the long-term averaged spectra of productions without mask and those with each type of wearable device: difference in means (M diff), t-values and significance. The colours refer to the type of mask and are identical to those in figures 2 to 5. The results are listed in ascending order of t absolute values, except for the right column. 99: degree of freedom. Right column: paired comparison of sessions 1 and 2 for the differences in spectral amplitude every 100Hz between not wearing a mask and wearing each mask type

Spoken by ♀□ session 1				Spoken by ♀□ session 2				Session effect	
M diff	Mask	t(99)	Significance	M diff	Mask	t(99)	Significance	t(99)	Sign.
0,33	Singer's mask	1,91	**0,059**	0,25	Singer'smask	1,21	**0,233**	-3,07	0,002
2,47	Large mask	8,03	<.0001	-0,92	Surgical	-3,01	0,003	-3,06	0,003
1,76	Surgical	8,69	<.0001	0,74	Cloth	3,99	0,0001	1,42	**0,159**
1,58	Cloth	9,19	<.0001	1,85	Large mask	5,72	<.0001	1	**0,319**
7,7	Transparent	15,62	<.0001	2,74	KN95 (FFP2)	6,73	<.0001	11,13	<.0001
7,34	KN95 (FFP2)	30,54	<.0001	7,99	Transparent	13,99	<.0001	-2,2	0,03

Spoken ♂□			
M diff	Mask	t(99)	Significance
5,12	KN95 (FFP2)	14,59	<.0001
7,65	Transparent	15,27	<.0001
3,73	Surgical	19,49	<.0001
5,84	Cloth	25,42	<.0001

Loud spoken by ♀□ session 1				Loud spoken by ♀□ session 2				Session effect	
M diff	Mask	t(99)	Significance	M diff	Mask	t(9)	Significance	t(99)	Sign.
4,5	Surgical	11,98	<.0001	1,09	Singer's mask	1,11	**0,268**	7,46	<.0001
4,43	Singer's mask	15,89	<.0001	2,64	Cloth	9,82	<.0001	7,35	<.0001
8,3	KN95 (FFP2)	19,26	<.0001	3,73	Surgical	11,77	<.0001	3,34	0,001
4,7	Cloth	19,7	<.0001	4,96	Large mask	12,06	<.0001	8,37	<.0001
7,83	Large m.	21,35	<.0001	12,86	Transparent	20,82	<.0001	4,36	<.0001
14,8	Transparent	21,83	<.0001	7,08	KN95 (FFP2)	21,45	<.0001	4,43	<.0001
Sung by ♀□ session 1				**Sung by ♀□ session 2**				**Session effect**	
M diff	Mask	t(99)	Significance	M diff	Mask	t(99)	Significance	t(99)	Sign.
-0,16	Surgical	-0,78	**0,437**	0,82	Cloth	4,87	<.0001	5,61	<.0001
0,66	KN95 (FFP2)	1,6	**0,113**	2,93	Singer's mask	9,05	<.0001	-2,57	0,01
-1,05	Cloth	-3,52	0,0006	3,32	Surgical	10,76	<.0001	-6,94	<.0001
1,29	Large mask	3,97	0,0001	6,95	Transparent	14,56	<.0001	-6,82	<.0001
-1,4	Singer's mask	-4,62	<.0001	7,15	Large mask	15,33	<.0001	-9,2	<.0001
-3,46	Transparent	-12,24	<.0001	6,13	KN95 (FFP2)	15,6	<.0001	-7,78	<.0001

Between sessions 1 and 2, the paired two-tailed t-test comparison of the differences in spectral amplitude every 100Hz between the absence and presence of a given mask type (tab. 1: right column)

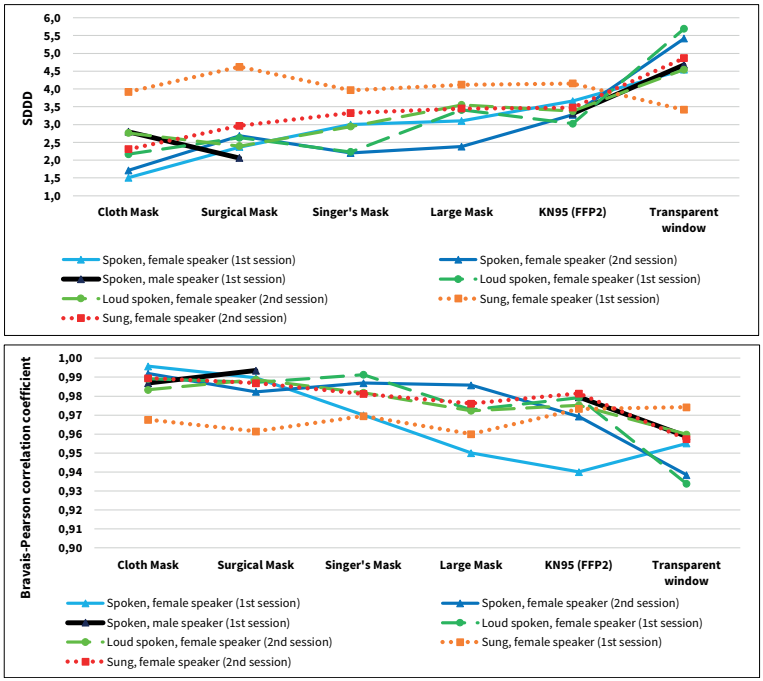


Figure 6 SDDD (top) and Bravais-Pearson correlation coefficient (bottom) as a function of session, task and mask type compared to production without mask

shows statistically significant differences between these sessions, except for the large mask and cloth mask for spoken productions. These differences are less significant for the spoken productions (except for the KN95 (FFP2) mask), for the surgical mask and the singer's mask.

Figure 6 quantifies these spectral differences using the *Standard Deviation of the Differences Distribution* (SDDD) (Harmegnies 1988), and the Bravais-Pearson correlation coefficients between each long-term averaged spectrum of a production without a mask and the same production with a mask type. Results show that the SDDD values are globally higher for the KN95 (FFP2) and transparent masks (except for the song recorded in the first session) and the lowest for the cloth and surgical masks. The opposite is observed for the Bravais-Pearson correlation coefficient values; however, it remains high and ranges between 0.934 and 0.996. Note that the cloth mask worn by the male speaker results in higher SDDD values than the spoken productions of the female speaker. The opposite is observed for the Bravais-Pearson correlation coefficients.

4 Discussion

This exploratory study highlighted several anti-COVID face mask effects on the voice and speech of French speakers: subjective results have been verified by acoustic analyses.

The feedback from the 303 participants interviewed showed that 39-42% of them had difficulty producing plosives with a mask, which seems to correspond to significant acoustic alterations in bilabial and labio-dental plosives. However, more participants wearing KN95 (FFP2) masks and the other mask types we tested acoustically should be interviewed to confirm these answers. The participants also expressed other concerns such as the loss of voice carrying power, which leads to the need to repeat their words to their interlocutors more often when wearing the mask: acoustic attenuation from 2000Hz, whereas the determining frequencies in the voice range are between 1000Hz and 4000Hz (Leino 2009), explains these feelings.

As mentioned in our state of the art, to our knowledge, there is no acoustic study in French on the description of local acoustic distortions on plosives and fricatives produced with and without masks: Fecher's (2014) thesis deals with another language than French, with unvoiced fricatives and plosives only, and with other types of face veiling devices than most of our masks. However, Fecher (2014) results agree with the values of spectral centre of gravity and standard deviation that were not significantly modified whatever the type of face shield, for /s ʃ/; obtained in this study. Increased values of coefficient of asymmetry for /f/, constant values of coefficient of kurtosis for /s/, but higher and variable values for /ʃ/ were also attested. The acoustic changes in plosives we obtained, apart from a variable standard deviation of the burst for /p k/ and consistent for /p/, do not agree with Fecher's (2014) findings for the centre of gravity of the burst of /p t k/. However, this author found negligible acoustic changes between the control condition (without mask) and the condition of wearing the surgical mask, the only facial covering device common with our study.

Furthermore, it seems that consonants mobilising labial movements (/p b f v/ and to a lesser degree /ʃ ʒ/) undergo more acoustic distortions than other consonants, probably due to the acoustic disturbance by contact between the lips and the mask.

The overall acoustic changes also show that the transparent and KN95 (FFP2) masks attenuate frequencies above 1,000Hz to a greater extent, but less so for singing, especially in the first session, which is in contradiction with the study of Oren et al. (2021): the singer female speaker seems, here, likely to adapt to this external disturbance caused by the mask, in order to minimise its effects. However, given the mostly significant differences between sessions for this speaker, she seems to show some variability in this type of adaptation to an external disturbance like the use of a mask.

The acoustic effect of the fabric (cloth) mask is greater in male than in female speaker because fabric masks vary considerably in their composition and weave. In addition, surgical masks offer the best acoustic performance of all masks tested. If these masks are not available, loosely woven 100% cotton masks offer good acoustic performance (Corey, Jones, Singer 2020).

Finally, the singer's mask, which has the added advantage over the surgical mask does not interfere with the articulation of segments requiring rounding and protrusion of the lips. The singer's mask appears to be a good alternative to the surgical mask for subjects who need to vocalise and sing.

However, all of these preliminary results should be interpreted with great caution, because of the small number of speakers and the variability between the two production sessions for the female speaker. The variability is interesting, because it shows that the same speaker can adapt her voice and speech production differently depending on the recording session. This variability is an integral part of speech (Perkell, Klatt 1987). It cannot therefore be studied only with the help of talking heads, as most research on the effects of masking on speech has done.

5 Conclusion

The main contribution of this case study, compared to previous research, is the descriptive data on the feeling of French-speaking participants regarding the use of different types of masks. Our contribution also provides new information on the nature of acoustic distortions in French concerning voiced and unvoiced French fricative and plosive consonants, and concerning whole conversational, loud spoken and sung utterances actually produced by two speakers and in two sessions for the female speaker. In addition, the analysis of acoustic distortions caused by the large mask and the singer's mask has not been studied until now.

The results of the acoustic analyses in this case study confirm that, both locally (consonants, as felt by the participants of the questionnaire) and globally (the whole utterance), KN95 (FFP2) and especially transparent masks cause the greatest acoustic distortions in the spoken, loud and, to a lesser extent, sung signal, compared to equivalent productions without masks. The presence of these types of masks therefore constitutes an external source of disturbance to the speech production system (Sock 2001), but to a lesser extent in singing in the context of this study. On the other hand, the singer's mask minimises the energy attenuation in the majority of the tasks produced by the female speaker.

However, these preliminary results should be confirmed 1) by analyses carried out on similar productions by other speakers; 2) by more

robust statistical analyses, and 3) by the study of the production of nasal and rounded vowels. The former are felt to be difficult to produce by the participants according to the questionnaire, and the latter are supposed to be disturbed in their emission because of the contact between the rounded and protruding lips against the mask.

We are currently seeking to complete these preliminary results on the effects of the mask by perceptual tests of consonant identification and discrimination of the same spoken extracts, declaimed and sung by the female speaker, in order to know if the local and global acoustic distortions highlighted here are perceptually relevant.

Acknowledgments

This work has been supported by *Partenariats Hubert Curien (PHC) TOURNESOL nos. 46241WH* and *ANR-10-LABX-0083*. It contributes to the IdEx Université de Paris (ANR-18-IDEX-0001). The authors thank Andrés Lara for proofreading an earlier draft of this paper.

The authors have declared that they have no competing or potential conflicts of interest in relationship to this article.

Bibliography

Atcherson, S.R.; Mendel, L.L.; Baltimore, W.J.; Patro, C.; Lee, S.; Pousson, M.; Spann, M.J. (2017). "The Effect of Conventional and Transparent Surgical Masks on Speech Understanding in Individuals with and Without Hearing Loss". *Journal of the American Academy of Audiology*, 28(1), 58-67. http://doi.org/10.3766/jaaa.15151.

Boersma, P.; Weenink, D. (1992-2021). Praat: doing phonetics by computer [Mac]. Version 6.1.16 retrieved 2 February 2021 from http://www.praat.org/.

Bottalico, P.; Murgia, S.; Puglisi, G.E.; Astolfi, A.; Kirk, K.I. (2020). "Effect of Masks on Speech Intelligibility in Auralized Classrooms". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 148(5), 2878-84. http://doi.org/10.1121/10.0002450.

Cohn, M.; Pycha, A.; Zellou, G. (2021). "Intelligibility of Face-Masked Speech Depends on Speaking Style: Comparing Casual, Clear, and Emotional Speech". *Cognition*, 210, 104570. http://doi.org/10.1016/j.cognition.2020.104570.

Corey, R.M.; Jones, U.; Singer, A.C. (2020). "Acoustic Effects of Medical, Cloth, and Transparent Face Masks on Speech Signals". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 148(4), 2371-5. http://doi.org/10.1121/10.0002279.

Erber, N.P. (1969). "Interaction of Audition and Vision in the Recognition of Oral Speech Stimuli". *Journal of Speech and Hearing Research*, 12(2), 423-5. http://doi.org/10.1044/jshr.1202.423.

Fecher, N.; Watt, D. (2013). "Effects of Forensically-Realistic Facial Concealment on Auditory-Visual Consonant Recognition in Quiet and Noise Conditions". *12th International Conference on Auditory-Visual Speech Processing (AVSP)* (August 29-Sept, 1 2013). Annecy: Inria, 1-6.

Fecher, N. (2014). *Effects of Forensically-Relevant Facial Concealment on Acoustic and Perceptual Properties of Consonants* [PhD Dissertation]. York: University of York.

Fiorella, M.L.; Cavallaro, G.; Di Nicola, V.; Quaranta, N. (2021). "Voice Differences When Wearing and Not Wearing a Surgical Mask". *Journal of Voice*, online since 10 March 2021. http://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.01.026.

Harmegnies, B. (1988). "SDDD: A New Dissimilarity Index for the Comparison of Speech Spectra". *Pattern Recognition Letters*, 8(3), 153-8. http://doi.org/10.1016/0167-8655(88)90093-1.

Harrington, J. (2010). "Acoustic Phonetics". Hardcastle, W.J.; Laver, J.; Gibbon, F.E. (eds), *The Handbook of Phonetic Sciences*. 2nd ed. Malden; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 81-129. http://doi.org/10.1002/9781444317251.ch3.

Jongman, A.; Wayland, R.; Wong, S. (2000). "Acoustic Characteristics of English Fricatives". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 108(3), 1252-63. http://doi.org/10.1121/1.1288413.

Howard, J.; Huang, A.; Li, Z.; Tufekci, Z.; Zdimal, V.; van der Westhuizen, H.M.; von Delft, A.; Price, A.; Fridman, L.; Tang, L-H.; Tang, V.; Watson, G.L.; Bax, C.E.; Shaikh, R.; Questier, F.; Hernandez, D.; Chu, L.F.; Ramirez, C.M.; Rimoin, A.W. (2021). "An Evidence Review of Face Masks Against COVID-19". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 118(4), 1-12. http://doi.org/10.1073/pnas.2014564118.

Leino, T. (2009). "Long-Term Average Spectrum in Screening of Voice Quality in Speech: Untrained Male University Students". *Journal of Voice*, 23(6), 671-6. http://doi.org/10.1016/j.jvoice.2008.03.008.

Magee, M.; Lewis, C.; Noffs, G.; Reece, H.; Chan, J.C.; Zaga, C.J.; Paynter, C.; Birchall, O.; Rojas Azocar, S.; Ediriweera, A.; Kenyon, K.; Caverlé, M.W.; Schultz, B.G.; Vogel, A.P. (2020). "Effects of Face Masks on Acoustic Analysis and Speech Perception: Implications for Peri-Pandemic Protocols". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 148(6), 3562-8. http://doi.org/10.1121/10.0002873.

Mendel, L.L.; Gardino, J.A.; Atcherson, S.R. (2008). "Speech Understanding Using Surgical Masks: A Problem in Health Care?". *Journal of the American Academy of Audiology*, 19(9), 686-95. http://doi.org/10.3766/jaaa.19.9.4.

Nguyen, D.D.; McCabe, P.; Thomas, D.; Purcell, A.; Doble, M.; Novakovic, D.; Chacon, A.; Madill, C. (2021). "Acoustic Voice Characteristics with and Without Wearing a Facemask". *Scientific Reports*, 11(1), 1-11. http://doi.org/10.1038/s41598-021-85130-8.

Oren, L.; Rollins, M.; Gutmark, E.; Howell, R. (2021). "How Face Masks Affect Acoustic and Auditory Perceptual Characteristics of the Singing Voice". *Journal of Voice*, online since 26 March 2021. http://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.02.028.

Palmiero, A.J.; Symons, D.; Morgan, J.W.; Shaffer, R.E. (2016). "Speech Intelligibility Assessment of Protective Facemasks and Air-Purifying Respirators". *Journal of Occupational and Environmental Hygiene*, 13(12), 960-8. http://doi.org/10.1080/15459624.2016.1200723.

Perkell, J.S; Klatt, D.H. (1987). "Invariance and Variability in Speech Processes". *The American Journal of Psychology*, 100(2), 306. http://doi.org/10.2307/1422414.

Ribeiro, V.V.; Dassie-Leite, A.P.; Pereira, E.C.; Nunes Santos, A.D.; Martins, P.; de Alencar Irineu, R. (2020). "Effect of Wearing a Face Mask on Vocal Self-perception During a Pandemic". *Journal of Voice*. http://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.09.006.

Sock, R. (2001). "La Théorie de la Viabilité en production-perception de la parole". Keller, D.; Durafour, J-P.; Bonnot, J-F.; Sock, R. (eds), *Psychologie et Sciences Humaines*. Liège: Mardaga, 285-316.

Stevenson, R.; Sheffield, S.W.; Butera, I.M.; Gifford, R.H.; Wallace, M. (2017). "Multisensory Integration in Cochlear Implant Recipients". *Ear and Hearing*, 38(5), 521-38. http://doi.org/10.1097/aud.0000000000000435.

Stuart-Smith, J.; Timmins, C.; Wrench, A. (2003). "Sex and Gender in Glaswegian /s/". *Proceedings of the 15th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS)* (Barcelona, August 3-9, 2003). Barcelona: Universitat Autonoma de Barcelona, 1851-4.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

«Siftlikom msg f tel opostitha hna rj3 l history»: mescolanze di codice nella comunicazione mediale in Marocco

Elena Tamburini
Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Gabriele Iannàccaro
Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

Abstract Based on first-hand collected data, the article analyses a number of code-switching occurrences in multilingual chats among a community of English teachers in the Fes-Meknes region of Morocco. The data are compared with the results of a perceptual questionnaire on linguistic self-assessments and also take into account the orthographic aspect of the messages. The complex sociolinguistic framework of the area vividly emerges, as well as the real and perceived status of the varieties and the relationships between codes. The result is a coherent combination of Standard Arabic, dialectal Arabic, French and English.

Keywords Sociolinguistics. Codeswitching. Computer-mediated communication (CMC). Arabizi - Arabic chat alphabet. Moroccan multilingualism. Linguistic repertoires. Speech community.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-30
Accepted 2021-09-13
Published 2021-10-11

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Iannàccaro, G.; Tamburini, E. (2021). "«Siftlikom msg f tel opostitha hna rj3 l history»: mescolanze di codice nella comunicazione mediale in Marocco". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 29-64.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/012

1 Presentiamo qui le prime acquisizioni di uno studio sulla commutazione di codice in conversazioni tramite un canale diamesicamente interessante, l'applicazione di messaggistica istantanea WhatsApp, e provenienti da una comunità multilingue parimenti interessante, un gruppo di insegnanti di inglese della regione Fes-Meknes in Marocco. Come è noto, la situazione sociolinguistica del Marocco è particolarmente complessa.[1] La nuova costituzione del 2011 riconosce due lingue ufficiali, l'arabo (denominazione non ulteriormente specificata) e il berbero (citato come 'tamazight', nome che a rigore si applica solo ad una delle varietà berbere utilizzate nel Regno[2]), cui tuttavia si affiancano, negli usi effettivi – oltre a varietà di berbero appunto – varietà 'nazionali' e locali di arabo, insieme a francese e spagnolo (limitato quest'ultimo al versante mediterraneo del Marocco), eredità coloniali e di protettorato.

1.1 Per quello che pertiene strettamente alla nostra inchiesta è interessante, oltre al contatto con il francese e l'inglese di cui si dirà più avanti, una tripartizione dei livelli di 'arabo' discussa da Youssi (1995) e generalmente acquisita dalla ricerca successiva. I poli estremi del *continuum* diglottico sono rappresentati dall' 'arabo classico' (اللغة العربية الفصحى *al-luġa l-ʿarabiyya l-fuṣḥā*, 'la lingua araba eloquentissima', lingua del culto, della poesia preislamica e della letteratura – anche della straordinaria letteratura scientifica medievale e della prima modernità); e dall''arabo marocchino' (الدارجة, *ad-dāriğa*, 'la [lingua] frequente'; da qui in avanti *darija*).[3] In mezzo si pone la varietà colloquiale parlata, venata di regionalismi, un 'arabo standard' (الفصحى *al-fuṣḥā*, 'la [lingua] pura'; da qui in avanti AS)[4] utilizzato essenzialmente nell'istruzione, per la letteratura contemporanea e la prosa giornalistica, nell'amministrazione e nei mass media. A questi codici si affiancano, per una parte dei nostri informatori, varietà berbere – in particolare per l'area considerata le varianti appunto tamazight (Durand 1998) – nei domini familiari; in ogni caso, il darija è sempre posseduto come codice passivo e spesso attivo – la pre-

1 Ricordiamo che già Ferguson (1959) si rifaceva esplicitamente alla situazione magrebina per la sua revisione della nozione di *diglossia*; oltre al classico Owens 2001 e de Ruiter, Ziamari 2014 è ora fondamentale, anche per le implicazioni metalinguistiche e percettive di cui ci occuperemo qui, Albirini 2016, cui rimandiamo una volta per tutte.

2 Sulla sociolinguistica del berbero in Marocco, vedi Ennaji 2005; Lafkioui, Brugnatelli 2008.

3 Per un inquadramento variazionale, cf. Durand 2009. Vale la pena di accennare al fatto che lo stesso darija è lungi dall'essere compatto geograficamente e socialmente; con questa etichetta ci riferiremo qui ad un livello medio di *koinè* areale e sociale.

4 La tradizione linguistica araba, come appare anche da queste poche righe, non distingue fra le varietà qui chiamate 'arabo classico' e AS (le diverse traduzioni di *fuṣḥā* sono intenzionali, per motivi che qui porterebbe lontano esplicitare). Interessanti considerazioni sul punto in Kamusella 2017.

senza di un arabofono provoca un immediato *switch* conversazionale verso il darija.

La varietà alta di arabo ('classico' o AS) è, almeno in Marocco, un codice piuttosto omogeneo, mentre le varietà native di arabo parlato dei parlanti sono molto numerose, e non sempre tra loro comprensibili. La mutua comprensibilità delle varietà dialettali è condizionata da fattori quali la distanza geografica, l'eventuale presenza di varietà sovraregionali (Mengozzi 2004, 114) e il diverso statuto sociolinguistico di tali varietà. I parlanti possono in genere comprendere le varietà parlate del loro territorio, ma incontrano difficoltà nella comprensione di quelle situate all'estremo opposto del continuum dialettale in un'altra regione. Fin dalla prima infanzia, dunque, l'individuo è portato a sviluppare una competenza plurilingue; alla/e lingua/e familiare/i si affiancano presto diverse varietà linguistiche: almeno una lingua veicolare necessaria al fine di comunicare con gli abitanti della regione, una o più varietà della lingua ufficiale e una o più lingue europee, a seconda delle possibilità individuali di accesso e di frequenza del sistema scolastico. Perché «Moroccan Arabic and Amazigh are still considered a low-value product and [are] dominated [varieties] in the Moroccan 'market'» (Srhir 2013, 1448).

Va altresì considerata l'opinione, che si rispecchia anche nei nostri dati, per cui «Darija is a mixture of so many languages»:[5] il darija comprenderebbe più lingue al suo interno, configurandosi come un 'miscuglio' di molti codici. È significativo che un tale giudizio sia condiviso dallo scrittore Juan Goytisolo:

> La darixa […] se ha ido separando de su matriz, el árabe clásico, sin renunciar por ello a sus raíces, y añadiéndole elementos de otros idiomas - tamazigh, andalusí, francés, español - en un continuo ejercicio de mestizaje y mutación que, para alguien apasionado como yo con el viaje de las palabras, es motivo diario de estímulo y admiración. Con una aptitud de asimilación que debería causar envidia, juega con los diferentes registros del habla, crea giros y palabras, inventa refranes, chistes y cuentos accesibles a la casi totalidad de la población. (Goytisolo 2007, 204)

Nel nostro corpus il darija è la lingua base quantitativamente dominante, soprattutto a livello morfosintattico nel caso di interferenze con le lingue europee (vedi sotto); nei *code-switching* intrafrasali, il darija è utilizzato per esprimere verbi (azioni), preposizioni, congiunzioni e, a livello sintattico, per formulare domande. Il grado di compene-

5 Il giudizio compare come commento all'ultima domanda del questionario somministrato ([22] *Please add any other information that you consider relevant*); per questo e per le convenzioni di citazione vedi oltre.

trazione fra darija e AS è molto elevato: sono spesso inseriti singoli elementi di AS in enunciati la cui lingua matrice è il darija, al punto che il parlante pare accostare elementi appartenenti ai sistemi linguistici diversi senza una precisa intenzionalità o senza averne piena consapevolezza, e il continuo *code mixing* da un sistema linguistico all'altro non sembra riconducibile, come vedremo, ad alcuna evidente funzione comunicativa esplicita. Il lessico dell'AS comprende in maggioranza sostantivi, aggettivi e pronomi, ma anche congiunzioni, verbi e avverbi. In alcune situazioni comunicative di code-switching intrafrasale, l'AS è adoperato in quantità minima rispetto al darija. In questi casi il suo impiego sembra piuttosto accostarsi al prestito di necessità: per comunicare concetti formali, ufficiali, tecnici o specialistici, in particolare legati all'ambito educativo, come in:[6]

(1) BENS. OUSTAD mekhzan wach twesselti bdak *task* ?
Docente responsabile hai ricevuto quel compito? [10.9]

in cui il sostantivo *oustad* 'docente' è citato in AS in un contesto darija.

Ovviamente l'arabo classico, in quanto lingua del Corano, è l'unica scelta possibile per le formule standardizzate di ringraziamento o i frequenti inserti invocativi di carattere religioso.

La breve ma intensa esperienza coloniale francese del Marocco (conclusa nel 1956) ha lasciato tracce linguistiche profonde,[7] a cominciare dalla sua introduzione come lingua di insegnamento nel sistema educativo. Attualmente alcune funzioni del francese in Marocco si sovrappongono a quelle dell'AS; naturalmente il suo accesso è riservato ad una minoranza della popolazione, coloro che hanno beneficiato di un'istruzione di livello superiore o universitario. Il francese è la lingua oggi prevalente nel settore dei media, della tecnologia, dell'amministrazione, dell'economia e dell'istruzione superiore; non inaspettatamente, dunque, compare piuttosto spesso nel nostro corpus.

È tuttavia in posizione subordinata a quella dell'inglese, per ragioni strutturali e contingenti. Le ragioni contingenti sono palesi: si trat-

6 Per gli esempi: dove non è necessaria una traduzione letterale ci limitiamo a riportare la frase (eventualmente traslitterata, secondo le norme discusse al § 1.2) e la sua resa in italiano; i fenomeni di *mixing* morfologici sono invece glossati secondo le norme di Lipsia. Gli esempi sono numerati consecutivamente, e accompagnati dalla loro collocazione nei file del nostro corpus fra parentesi graffe (utilizzate anche per le verbalizzazioni, che sono riportate fra virgolette a sergentino). Quanto alle diverse lingue compresenti: AS in MAIUSCOLETTO, darija tondo, francese sottolineato, inglese *corsivo*. Come è d'uso, indichiamo {fra parentesi graffe} le scrizioni e [fra parentesi quadre] le realizzazioni fonetiche.

7 La letteratura sul francese in Marocco è sterminata: qui ci limitiamo a segnalare – oltre al pionieristico ma tuttora fondamentale Bentahila 1983 – Moha 2005 e Benzakour 2012. Anche lo spagnolo è parzialmente diffuso nelle aree precedentemente occupate dalla Spagna (nord e sud del Paese), ma non compare nei nostri testi.

ta di una chat di insegnanti d'inglese, che serve a comunicare contenuti legati alla loro attività; è dunque immaginabile che l'inglese entri in modo capillare nelle conversazioni. Per le ragioni strutturali si terrà presente che l'inglese, il cui uso è stato introdotto dai soldati americani negli anni Quaranta e Cinquanta (Ennaji 2005), per ovvi motivi di globalizzazione sta guadagnando rapidamente terreno – soprattutto a scapito del francese – come lingua del commercio e dell'istruzione secondaria. In particolare, nei primi anni Duemila l'insegnamento dell'inglese è stato introdotto in tutte le scuole superiori e all'università, ma negli ultimi anni la sua importanza è molto aumentata come lingua professionale, necessaria per l'accesso a professioni di livello elevato. In effetti, «in Morocco the penetration of English, in addition to French and Spanish, gave birth to a competitive linguistic market» (Chahhou 2014, 12).

1.2 Gli studi sulle conversazioni mediate dalla tecnologia digitale in contesto multilingue sono ormai numerosi: e ciò ci dispensa, in questa sede, dall'approfondire la questione;[8] qui daremo solo qualche cenno su alcune particolarità tecniche del corpus, utili poi per la discussione al § 5.

L'alfabeto arabo in chat si è sviluppato negli ultimi decenni, con l'avvento e la diffusione delle nuove tecnologie e delle applicazioni di messaggistica istantanea nel mondo arabofono. In principio le tecnologie erano basate solo sull'alfabeto latino e tutt'ora alcune applicazioni non dispongono di tastiere arabe: la società araba ha sviluppato dunque spontaneamente sistemi di traslitterazione per esprimere le varietà locali come il darija – sistemi che sono ormai ampiamente condivisi e che vanno sotto il nome collettivo di *arabizi* (عربيزي). Ora, la maggior parte dei caratteri scelti per traslitterare le lettere dell'alfabeto arabo sono foneticamente simili alla lettera araba corrispondente: {ل} [l] è reso con [l] e {م} [m] con {m}. La traslitterazione delle lettere arabe che non hanno un equivalente in latino avviene invece tramite l'utilizzo di caratteri speciali o di cifre, reperibili sulle tastiere occidentali, secondo un criterio di somiglianza grafica. Un esempio è l'impiego del segno {7} per rappresentare la {ح}, [h], o di {3} per {ع} [ʕ/ʢ]. Data tuttavia la natura informale degli ambiti in cui è usato l'*arabizi*, alcuni caratteri possono essere traslitterati con più simboli e lo stesso simbolo può essere impiegato per più lettere arabe: il segno{ق} [ʔ/g/ɢ/q] secondo i contesti, può per esempio essere scritto {2} oppure {9}, o anche con {g} o {q}, così come {9}

8 Oltre ai classici Androutsopoulus 2006 e Crystal 2017, sono interessanti per il contesto i recenti Aburezeq, Ishtaiwa 2013; Pérez-Sabater 2015; Kanoongo 2016; Melefa et al. 2017; Hassan 2019; Sabti, Rashid, Turki 2019; Setiawati, Farahsani 2021. Utile per la frequenza del CS in un paese arabo è Al-Qaysi, Al-Emran 2017.

può essere impiegato anche per {ص} [sˁ/sˇ], altrimenti scritto semplicemente {s}.

In generale, l'*arabizi* è usato quando l'alfabeto arabo non è disponibile nel dispositivo utilizzato per messaggiare – e dunque sia per AS sia per varietà locali. Nel nostro corpus la ragione principale per cui viene utilizzato è piuttosto legata a commutazioni di codice intrafrasali. Ovvero, i docenti comunicano alternando lingue europee (in alfabeto latino) e l'AS o il darija (prevalentemente in alfabeto arabo nei turni monolingui); nelle commutazioni all'interno della stessa frase l'uso dell'*arabizi* consente di evitare un lungo cambio di tastiera sul dispositivo.

Tabella 1 Traslitterazione *arabizi*

Arabo	Arabizi	Arabo	Arabizi	Arabo	Arabizi	Arabo	Arabizi	Arabo	Arabizi
ءأؤإئآ	2	خ	kh / 5	ش	sh / ch / x	ف	f / v	ة	a / e / at / et
ا	a / e	د	d	ص	s 9	ق	g / 9 / q	و	a / e / at / et
ب	b / p	ذ	z / th	ض	d / dh	ك	k / g	ى ي	y / i / ai / a
ت	t	ر	r	ط	t / 6	ل	l		
ث	s / th	ز	z	ظ	z / th / dh	م	m		
ج	j	س	s	ع	3	ن	n		

2.1 In un tale contesto di plurilinguismo caratterizzato da *complex diversity* (Kraus 2011; 2012; Kraus et al. 2020) e da forme elettroniche di comunicazione è sembrato interessante analizzare le interazioni all'interno di una comunità linguistica composta da 69 docenti di lingua inglese della regione di Fes-Meknes. I docenti fanno parte del Centre régional des métiers d'education et de la formation (CRMEF), di cui è responsabile il Ministero dell'educazione nazionale del Marocco (Ministère de l'Éducation Nationale, de la Formation Professionnelle de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique). I membri della comunità sono docenti di lingua inglese che lavorano in luoghi geografici differenti all'interno della regione; i loro rapporti e incontri di persona sono solo occasionali, ma la comunicazione e il mantenimento dell'unità del gruppo sono assicurati appunto tramite WhatsApp. Di seguito avanzeremo qualche cenno preliminare sulle funzioni, lo status e i domini d'uso delle varietà compresenti nelle conversazioni telematiche della comunità, raffrontandole con le affermazioni esplicite dei loro 'parlanti', alla ricerca degli atteggiamenti linguistici soggiacenti alle scelte di commutazione. Desideriamo ringraziare vivamente il professor Elmakki Amiri,

docente responsabile della comunità nella regione Fes-Meknes e amministratore del gruppo WhatsApp CRMEF Fes-Meknes, la cui generosa e competente collaborazione con Elena Tamburini durante un suo soggiorno presso l'Abjadiyya Institute For Arabic Studies di Fes si è rivelata fondamentale (Tamburini 2020).

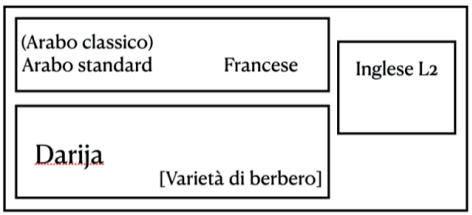


Figura 1 Repertorio comunitario degli informatori

Il repertorio linguistico comunitario dei docenti del CRMEF che costituiscono il nostro campione comprende dunque quattro codici principali (AS, darija, francese e inglese); alcuni informatori hanno competenza anche in varietà di berbero, che tuttavia non compaiono nel corpus.

Il repertorio varia a seconda della conoscenza e padronanza delle varietà di ciascun individuo; e, come è naturale, la competenza multilingue passiva è superiore a quella attiva. La figura 1 mostra uno schema semplificato del repertorio condiviso: saranno da notare la posizione defilata dell'arabo classico, che compare nel corpus solo in espressioni standardizzate legate all'ambito religioso e del mantenimento dei rapporti societari e la, per così dire, modesta 'invasione' dell'inglese verso gli ambiti bassi, limitata in ogni caso a contesti ludici e nell'ambito della chat. I nostri informatori non usano l'inglese in altri contesti informali (e questo avrà, come vedremo, riflessi sulla formalità percepita delle interazioni nel gruppo). In ogni caso, la maggior parte dei docenti è interessata all'apprendimento di lingue straniere, e in particolare un intervistato riflette sul valore aggiunto del multilinguismo: «Language carries culture and to be a multilingual is an added value» [42:22].

Le province di residenza della maggior parte degli informatori sono Meknes (16 persone) e Fes (13); seguono le province di Boulemane, Taza e Ifrane (5), e quelle di Taounate e Sefrou. Diversa è la distribuzione geografica sul territorio dei loro luoghi di lavoro. I più (17 persone) insegnano nella provincia di Taounate, mentre una parte significativa lavora a Boulemane o Taza; il resto degli insegnanti lavora in altre province con una distribuzione più o meno omogenea. Tre quarti degli informatori insegna nella scuola secondaria di secondo grado, mentre un quarto di essi insegna alla scuola secondaria di primo grado.



Figura 2 Province della regione Fes-Meknes (Marocco)

2.2 La raccolta dei dati ha comportato la selezione di un certo numero di situazioni conversazionali presenti nella chat del gruppo WhatsApp CRMEF. Per selezionare le conversazioni più conformi all'obiettivo del lavoro sono stati presi in considerazione criteri come la differenza di argomento conversazionale (*topic*), la lunghezza della conversazione, l'eterogeneità dei partecipanti e l'assenza di dati relativi a informazioni personali per tutelare la privacy dei membri della comunità. In secondo luogo è stato approntato un questionario per raccogliere informazioni demologiche ed esaminare le preferenze e le percezioni di utilizzo delle varietà di lingua. Lo studio dei dati linguistici conversazionali viene qui presentato in concomitanza con l'analisi delle risposte ottenute dal questionario in modo da confrontare i fenomeni linguistici presenti nelle conversazioni con i commenti e i dati statistici del sondaggio e cercare punti di contatto o discontinuità.

Il contatto linguistico tra le lingue utilizzate nella chat dà luogo a numerosi fenomeni di interferenza, alternanza, mescolanza e commutazione di codice, interfrasale e intrafrasale. Nel corpus, in dipendenza del contesto diamesico, l'impiego dei quattro sistemi linguistici all'interno di un singolo microtesto è un fenomeno più ricorrente e complesso rispetto al succedersi delle diverse lingue nella conversazione. La commutazione interfrasale più ricorrente implica code-switching tra AS, darija e inglese. La commutazione intrafrasale più ricorrente invece concerne il passaggio dal darija all'inglese, accostato a impieghi diglottici di AS e appunto darija. In particolare le lingue europee, e in parte l'arabo standard, vengono utilizzate per riferirsi a termini formali e specialistici inerenti il dominio del lavoro, connessi ai settori dell'insegnamento o dell'informatica.

Tabella 2 Frequenza del lessico delle varietà linguistiche

Lingue	Frequenza (nr. parole)
Arabo magrebino	510
Inglese	358
Arabo standard	125
Francese	33

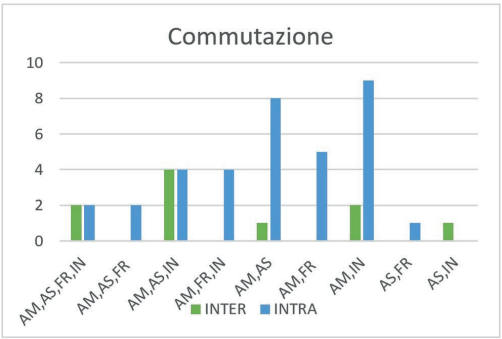


Figura 3 Frequenza della commutazione interfrasale e intrafrasale nelle conversazioni[9]

Alta è la consapevolezza di interferenze e prestiti nelle chat: un intervistato afferma che «we've all become considering borrowed words from other foreign languages at the time of conversing and that is based mainly on the matter switching the codes» [26:22]. Secondo la sua opinione, dunque, le varietà genericamente 'arabiche' (SA e darija) costituiscono un blocco coerente, e i fenomeni di code-switching sono dovuti a prestiti di necessità dalle lingue europee.

Come accennato, parallelamente alla raccolta di testi spontanei si è provveduto a indagare la coscienza linguistica dei parlanti tramite un questionario *ad hoc*.[10] Il campione raggiunto dal questionario comprende 48 partecipanti su un totale di 69 appartenenti alla comunità CRMEF Fes-Meknes – l'ampiezza e la rappresentatività statistica dei rispondenti ha dunque permesso generalizzazioni fondate e il raggiungimento di un'affidabilità statistica dei dati raccolti.

9 Qui e altrove, abbreviazioni delle varietà linguistiche: inglese (IN[GL]), francese (FR[A]), arabo standard (SA/AS), darija (DA/AM), tamazight (TAM), tarifit (TAR), tachlhit (TAC), spagnolo (SPA), tedesco (TED), coreano (COR), giapponese (GIAP), italiano (ITA).

10 Il questionario è una versione adattata di quello delle inchieste condotte dal Centre d'Études Linguistiques pour l'Europe; per una discussione analitica, anche sulle condizioni di rappresentatività di tali inchieste, cf. almeno Iannàccaro, Dell'Aquila 2003; 2006; 2008; forthcoming.

Le domande del questionario hanno strutture differenti, ma la maggior parte sono di tipo *multiple choice*, con possibilità di risposta univoca o multipla a seconda di come richiesto dal questionario.[11] Altre domande sono strutturate secondo una scala di Likert, che permette agli intervistati di esprimere il grado di importanza, formalità o concordanza con un certo enunciato. Infine, ci sono 4 domande a risposta aperta nelle quali l'intervistato può scrivere un commento più o meno lungo e articolato, inserendo una risposta o un'osservazione che ritiene opportuna.

Il questionario, redatto in inglese[12] e somministrato tramite Google Forms, si compone di ventidue domande, di cui le prime sei di carattere demografico (sesso, età, provenienza geografia), utili a determinare la struttura sociale della comunità linguistica. Le domande successive si riferiscono all'esperienza linguistica diretta del parlante, alle sue preferenze, alla consapevolezza dell'alternanza e frequenza d'uso dei codici, oppure sollecitano giudizi di esplicita riflessione metalinguistica. La valutazione soggettiva della propria attività linguistica ha anche lo scopo di indagare la posizione dei codici nel repertorio linguistico, tramite la proposizione di ambiti d'uso specifici – attraverso domande quali [08] *Which language do you speak at home with your family?*[13] oppure [12] *Are you more fluent in French or in Standard Arabic?* – volte ad indagare la percezione dell'appropriatezza di uno specifico codice per i domini proposti. Come è d'uso, compaiono qua e là domande di controllo; la struttura interna del questionario risulterà evidente dall'analisi al § 3.

Il rischio che il questionario fosse compilato da persone diverse da quelle richieste è stato considerato negligibile, dacché il moderatore della chat si è incaricato di contattare personalmente gli interessati; il responsabile ha inviato il link del questionario a tutti i docenti che ha potuto contattare e ha fornito supporto in caso di problemi tecnici nella compilazione. Le risposte sono state ricevute nell'arco di circa due settimane, un tempo piuttosto breve e che assicura la compattezza cronologica dei dati analizzati. Le risposte alle domande che implicavano un testo libero sono qui riportate in forma testuale,

11 Per le domande a scelta multipla è possibile selezionare una sola risposta nel caso la domanda sia sotto intitolata *Mark only one oval*. Viceversa, è possibile selezionare più risposte nel caso la domanda sia seguita dal messaggio *Check all that apply*. In quest'ultimo caso la casella di controllo si contraddistingue per la presenza di 'quadratini' posti accanto alle risposte, e non di 'ovali'. Tuttavia, quando sono state utilizzate le caselle di controllo, si è preferito specificare la possibilità di inserire più risposte, aggiungendo alla fine della domanda il messaggio *You can choose more than one option*.

12 La domanda aperta [18] *Do you remember one or more examples of loanword from French?* richiede tuttavia di rispondere con termini in francese.

13 Il tipo di inglese usato nelle domande e nelle risposte chiuse è stato accuratamente vagliato per incontrare le aspettative linguistiche degli informatori.

le altre sono discusse in modo aggregato; è tuttavia sempre possibile risalire alle singole risposte per ogni questionario.

3 I dati sono discussi di seguito raffrontando (dove pertinente) l'analisi dei testi e i risultati del questionario, in modo da far emergere il doppio binario euristico qui tentato; l'ordine che seguiremo è, con qualche eccezione, quello delle domande del questionario, che fornisce un utile *framework* organizzativo dei risultati ottenuti e ci permette al contempo di tracciare un ritratto linguistico della comunità relativamente alle variabili considerate.

3.1 Variabili demologiche: il campione vede una leggera ma non inaspettata prevalenza di insegnanti maschi sulle femmine, e su questo torneremo più sotto; la moda (V_0) dell'età si attesta fra i 25 e i 30 anni, con una buona presenza di insegnanti più giovani e singoli informatori più anziani (uno raggiunge la classe 45-50 anni). Le diverse età dei parlanti (domanda [2] *What is your age?*) influiscono sull'uso del linguaggio da parte dei singoli individui, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra le nuove generazioni e l'attuale espansione dell'inglese nella società marocchina.

Come ci aspettiamo, il grado di istruzione dei membri della comunità CRMEF è comprensibilmente piuttosto alto (domanda [6] *What is the highest degree or school level you have completed?*): la maggior parte degli informatori (29 persone) possiede un titolo di laurea breve, 17 hanno una specializzazione o un master, e 5 insegnanti stanno proseguendo gli studi universitari per conseguire il titolo Ph.D.

Quasi tutti i docenti della comunità CRMEF hanno studiato nelle scuole pubbliche. Solo 5 persone hanno frequentato una scuola privata, in particolare 3 durante la formazione primaria e 2 durante la formazione secondaria di primo grado. Tutti i docenti, senza alcuna eccezione, hanno invece frequentato una scuola pubblica durante la formazione secondaria di secondo grado: tuttavia, «Moroccans start learning English at the age of 16 in public schools and at the age of 5 in private schools» (Ennaji 2005, 113); a seconda della scuola frequentata, l'apprendimento dell'inglese come seconda lingua ha quindi inizio in due diversi periodi della crescita. In particolare l'inglese ha acquisito importanza in Marocco sia nell'educazione pubblica sia in quella privata: «high schools and universities have been affected by the spread of English, which is taught as a foreign language» (2005, 114).

Se dunque valutiamo l'organizzazione sociale della comunità linguistica sulla base dell'occupazione delle persone che la compongono, la posizione dei docenti della comunità CRMEF è contraddistinta da un livello socio-economico particolarmente alto (con una relativa differenza relativa al ciclo di studi nel quale insegnano). Nel contesto cui facciamo riferimento l'uso di varietà diverse e considerate di prestigio da

parte dei parlanti è un marcatore di alta classe sociale della comunità analizzata; e questo affiora alla consapevolezza degli informatori,[14] secondo uno dei quali l'utilizzo di prestiti da altre lingue può significare l'appartenenza a una certa classe sociale [3:22]. In generale, i membri della comunità dimostrano un'alta sensibilità verso le risorse linguistiche apprese e il relativo ruolo all'interno della comunità.

Come si accennava, interessanti considerazioni si possono trarre dalle differenze di genere, indagata dalla domanda [1] *What is your gender?*.[15] Il tasso di adesione della componente maschile all'indagine è stato maggiore rispetto a quello femminile e rispecchia l'effettiva ripartizione del campione: su 48 informatori, 28 sono uomini e 18 sono donne. La distribuzione di genere nelle varietà linguistiche durante la commutazione intrafrasale si è rivelata un parametro tassonomicamente pertinente: mentre l'utilizzo di forme AS da parte della componente maschile è più frequente – ma bisogna tenere presente che i partecipanti maschi sono in prevalenza numerica – le donne hanno la tendenza a commutare segmenti in inglese con una frequenza maggiore degli uomini, mantenendo al contempo la stessa frequenza per quanto riguarda la commutazione in francese e soprattutto l'uso di prestiti derivanti da questa lingua. Le lingue europee di prestigio – non inaspettatamente – sembrano dunque più presenti e utilizzate dalle docenti donne.

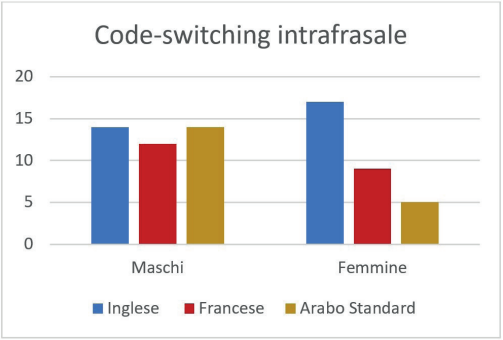


Figura 4 Frequenza della commutazione intrafrasale in base al genere

14 Per una distinzione teorica fra 'coscienza' e 'consapevolezza' (meta)linguistica si vedano Iannàccaro 2002; 2015.

15 La risposta non è dicotomica: è stata lasciata la possibilità di selezionare l'opzione *Prefer not to say*; tuttavia solamente 2 persone hanno preferito omettere questa informazione.

Interessante è anche la diversa percezione della profondità, per dir così, delle commutazioni: sembra che passare da darija ad AS sia considerato un code-switching meno evidente rispetto alla mescolanza con lingue europee – evidentemente un portato del continuum linguistico che lega le varietà diafasiche e diatopiche dell'arabo: viene spesso notato dagli informatori infatti che durante le conversazioni all'interno dei gruppi WhatsApp le femmine tendono ad alternare le varietà tramite code-switching più frequentemente dei maschi [12:22] (laddove, considerati eticamente,[16] i cambi di lingua sono più o meno numericamente equivalenti fra i generi e al limite leggermente più frequenti fra i maschi).

3.2 Le domande del questionario [7], [8], e [9] indagano le percezioni riguardanti la lingua madre degli intervistati e in generale le varietà linguistiche parlate nei domini familiari.[17] La domanda [7] *Which language do you consider your mother tongue?* chiede all'informatore di fare una sola scelta fra quattro opzioni: *Darija (Moroccan Arabic)*, *Tarifit*, *Tachlhit (Tassousit)*, *Tamazight*. Tuttavia è prevista la possibilità di riportare una risposta differente attraverso l'opzione *Other*. Per l'identificazione delle risposte suggerite si è scelta una lista predefinita di nomi di codici linguistici, seguendo le indicazioni del responsabile del gruppo CRMEF. Data la vasta estensione di varietà dialettali sul territorio del Marocco, si è cercato di includere tutte le definizioni che gli intervistati avrebbero potuto associare alla loro nozione di *lingua madre*. Tramite un commento al questionario, un intervistato ha confermato che «all languages and dialects are be considered» [10:22]. Il darija è associato alla nozione di *lingua madre* dalla grande maggioranza degli intervistati (35 persone), seguito dal tamazight (7).

La domanda [8] *Which language do you speak at home with your family?* mantiene come possibilità di risposta le stesse opzioni della [7] con l'aggiunta di altre due varietà, ovvero il francese e l'AS, prevedendo al

16 Come è noto, la dicotomia fra un approccio 'etico' e uno 'emico' alla ricerca e all'analisi, risalente a Pike (1967), è assai utilizzata negli studi di linguistica percettiva. Oltre alle loro modo pioneristiche osservazioni di Carpitelli, Iannàccaro (1995), è utile tenere a mente la recente sistematizzazione di Kottak (2006, 47-8): «The etic (scientist-oriented) approach shifts the focus from local observations, categories, explanations, and interpretations to those of the [linguist]. The etic approach realizes that members of a culture often are too involved in what they are doing to interpret their cultures impartially. When using the etic approach, the [linguist] emphasizes what he or she considers important [. T]he emic approach investigates how local people think [i.e. how] they perceive and categorize the world, their rules for behavior, what has meaning for them, and how they imagine and explain things».

17 Il concetto di 'lingua madre' (o espressioni equivalenti) è molto dibattuto e non può essere richiamato qui: per l'accezione che qui ci riguarda si vedano almeno Iannàccaro, Dell'Aquila 2000; Bonfiglio 2010; Yildiz 2012.

contempo più opzioni di risposta: 37 informatori affermano di parlare normalmente darija in famiglia, 8 tamazight. Infine [9] *Which language did you speak before going to school (before you were six years old) with your parents?* indaga la prima infanzia, vale a dire il periodo di acquisizione 'naturale' di un codice linguistico (il cosiddetto 'periodo critico', Birdsong 1999), e ha anche la funzione di controllo per verificare l'attendibilità e coerenza delle risposte. La grande maggioranza degli informatori (41) indica coerentemente il darija come varietà parlata con i propri genitori, e quindi in famiglia, durante questo lasso di tempo; il tamazight, selezionato da sei intervistati, è di nuovo la seconda varietà più utilizzata. Interessante è l'indicazione del francese da parte di quattro informatori come lingua parlata in famiglia *prima* dell'inizio della formazione scolastica; così come, forse, la leggera diminuzione di darija e tamazight che una parte degli informatori testimonia, almeno nella percezione, fra infanzia a età successive.

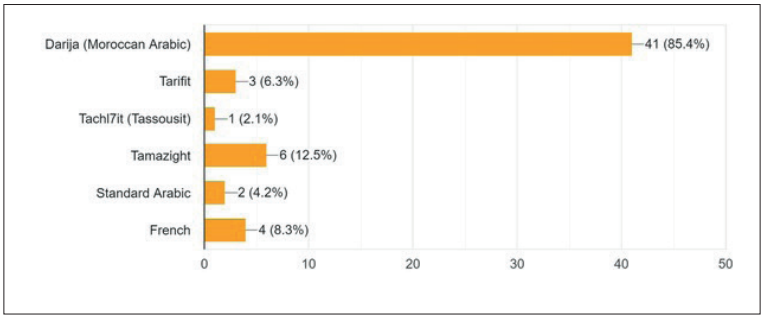


Figura 5 Distribuzione delle varietà di lingua parlate nella prima infanzia

Confrontando i risultati delle domande [7] e [9], colpisce l'uniformità fra ciò che i parlanti indicano come lingua madre e la lingua che dichiarano di aver parlato con i propri genitori prima dei sei anni, cioè prima di iniziare la scuola primaria. Lo stesso esito si ritrova nelle risposte della domanda [8], dove 37 informatori affermano di parlare darija con i propri genitori, coerentemente con le 35 persone che lo avevano indicato come lingua madre. Sono conformi anche le percentuali corrispondenti agli informatori che hanno scelto il tamazight come risposta alle domande [7] e [8]: 7 persone lo individuano come lingua madre e 8 persone lo parlano correntemente con la propria famiglia. Sulla base di questo confronto, non sembra esserci una grande differenza tra la varietà linguistica dichiarata come lingua madre e la lingua che gli informatori parlano con la propria madre – indice questo del fatto che il sintagma *mother tongue* non si colora, nel contesto sociolinguistico considerato, di quei caratteri 'ufficiali' o di identificazione secondaria che paiono caratteristici delle comunità europee.

3.3 La domanda [11] *Which other languages do you master?* indaga il repertorio linguistico individuale di ciascun membro della comunità ed è centrata sull'uso al momento della risposta. I risultati hanno sottolineato una grande differenza e varietà di conoscenze linguistiche all'interno della comunità. Coerentemente all'esito della loro formazione scolastica, l'inglese, il francese e l'AS sono le risposte più frequenti, tuttavia vengono indicate anche varietà dialettali come il darija e i dialetti berberi tachlhit, tarifit e tamazight. In aggiunta, alcuni intervistati affermano di conoscere lingue diverse (coreano, tedesco, spagnolo, giapponese, italiano).

Tabella 3 Varietà linguistiche dei repertori individuali

	INGL	FRA	SA	DAR	TAM	TAR	TAC	SPA	TED	ITA	COR	GIAP
12	■	■	■	■								
4	■	■	■	■	■							
7	■	■	■	■								
4	■	■	■	■	■							
3	■	■	■	■								
2	■	■	■	■		■						
2	■	■	■	■		■						
2	■	■	■	■				■				
1	■	■	■	■	■		■					
1	■	■	■	■	■				■			
1	■	■	■	■		■				■	■	
1	■	■	■	■						■	■	
1	■	■	■	■			■					
1	■	■	■	■					■			
1	■	■	■	■				■	■			
1	■	■	■	■				■				■
1	■	■	■	■		■		■				
1	■	■		■								■
1	■	■	■				■					
1	■	■	■		■			■				

La prima riga orizzontale **[tab. 3]** contiene tutte le varietà linguistiche considerate nel questionario e citate dagli informatori nelle risposte aperte. Nella prima colonna è riportata la frequenza dei repertori individuali dichiarati: ad esempio la seconda riga indica che 12 intervistati affermano di conoscere l'inglese, il francese, l'arabo standard e il darija. Le caselle di colore arancione nella terza colonna indicano che 14 intervistati negano di conoscere il francese, anche se quest'ultimo è utilizzato in qualche misura nelle conversazioni del nostro corpus. Ci torneremo subito sotto.

Gli intervistati hanno considerato nelle risposte la relativa padronanza di alcune lingue, ritenendo opportuno specificare di parlare «a little bit of French», oppure «some Spanish», o distinguendo tra le competenze della comprensione e del parlato «though Tamazight I am not very good at it concerning speaking it rather I understand it perfectly» [41:11].[18] Colpisce, come si accennava, che 14 intervistati affermino di non conoscere il francese, che è però obbligatoriamente studiato, almeno come L2, nell'istruzione – oltre ad essere utilizzato nei domini amministrativo, finanziario, scientifico, tecnologico e mediatico. L'incertezza sulla padronanza del francese è probabilmente dovuta a un'interpretazione ristrettiva della domanda [11], formulata attraverso il verbo *master*. Gli intervistati potrebbero aver valutato la loro conoscenza del francese come non totalmente completa e/o sufficiente per parlare in modo fluente.

È dunque interessante la relazione tra AS e francese, dal momento che «today, French and Classical Arabic are used either simultaneously or alternatively in education» (Ennaji 2005, 102). La domanda [12] *Are you more fluent in French or in Standard Arabic?* vuole quindi sondare la concezione della padronanza del francese e dell'arabo standard di ogni intervistato. Nella risposta è possibile indicare la lingua in cui si è più fluenti, ma una terza opzione (*Both, in the same way*) permette agli informatori di dichiarare un livello di padronanza simile, se non uguale, delle due lingue. I risultati sono abbastanza chiari: 33 intervistati (quindi quasi i tre quarti dei partecipanti) hanno affermato di avere una miglior padronanza dell'AS, e solo 3 persone hanno asserito una miglior competenza del francese; 12 informatori (un quarto dei partecipanti) dichiarano di possedere le due lingue in egual misura.

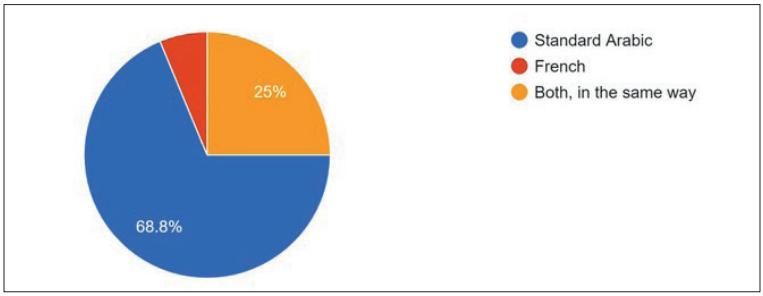


Figura 6 Autovalutazione della padronanza dell'AS e/o del francese

18 Nei commenti compaiono affermazioni come «Everyone should be proud of their native language, but also try their hard to learn other languages to be able to connect to all good and unprejudiced people» [7:22], testimoni una volta ancora dell'opinione dei docenti che l'apprendimento delle lingue è strettamente connesso al valore aggiunto di un repertorio individuale multilingue.

4 Nelle chat analizzate, come è ovvio, le varietà comunitarie (ricordiamo, arabo standard, arabo magrebino, inglese e francese) non manifestano la stessa frequenza d'uso. La lingua base quantitativamente dominante corrisponde alla lingua principale della maggior parte degli intervistati, il darija, che nella maggior parte delle conversazioni, come vedremo, è scritto in caratteri latini. L'inglese, la lingua di insegnamento dei docenti, è la seconda varietà più utilizzata: la commutazione più frequente avviene infatti tra inglese e darija. Tuttavia, nell'uso percepito delle lingue conosciute dai docenti, la posizione delle due varietà si inverte e l'inglese occupa il primo posto come lingua preferibilmente utilizzata nella comunicazione. Per quanto riguarda l'AS e il francese, c'è un'importante differenza fra uso reale e percepito di quantità di occorrenze nell'uso effettivo delle chat analizzate: l'AS è spesso distribuito in maniera complementare al darija, mentre il francese è quasi esclusivamente utilizzato in funzione dei prestiti; i docenti hanno però l'impressione, determinata probabilmente dalle condizioni di uso delle lingue in Marocco, che AS e francese siano utilizzate con una frequenza pressoché identica.

4.1 Le domande [15] e [16] del questionario hanno lo scopo di esaminare i motivi alla base delle scelte che determinano la frequenza di una varietà all'interno delle conversazioni. Alla domanda [15] *In which language do you usually prefer to express yourself in the WhatsApp group?* la maggioranza degli intervistati (38 persone) dichiara di preferire l'inglese, collante dei membri della comunità; seguono il darija (28 risposte), l'AS e il francese (9 risposte). Il dato pare significativo poiché rimanda al processo di apprendimento 'parallelo' durante la formazione scolastica e perché può essere confrontato con le risposte alla domanda [12]: la competenza percepita e globale pare essere superiore in AS – il cui impiego comprende molti ambiti del parlato, ma nella specifica situazione comunicativa della chat si riconosce il ruolo parallelo del francese anche in un ambito che, come vedremo, viene definito piuttosto informale. È necessario sottolineare che nelle risposte alla domanda [15] gli intervistati aggiungono alcune varietà linguistiche che non compaiono nel nostro corpus (spagnolo, il tedesco, l'italiano e tamazight), parlate sì e comprese da una minoranza ma escluse dal repertorio linguistico della comunità.

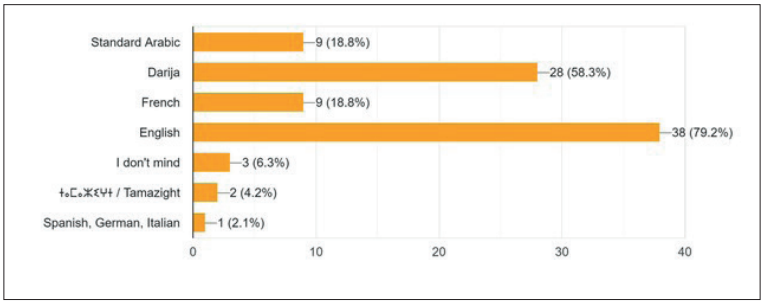


Figura 7 Classificazione delle varietà linguistiche preferibilmente utilizzate nelle conversazioni

La domanda [16] *Suppose you have to answer a question in the WhatsApp group, how important is the language of the question for your choice of the language for the answer?* esplora la consapevolezza da parte dell'intervistato del fenomeno del code-switching interfrasale, ma soprattutto l'importanza attribuita alla negoziazione del codice nei turni della chat: si tratta di capire quanto il codice con cui è formulata una domanda influenza la scelta linguistica per la risposta.[19]

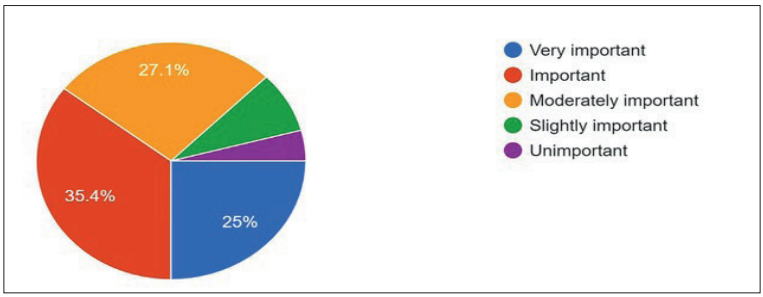


Figura 8 Livelli di importanza attribuiti alla scelta di codice dei messaggi

Come si vede, prevale la volontà di mantenimento del codice attraverso i turni: il principio è considerato 'molto importante' da 12 intervistati, 'importante' da 17 e 'abbastanza importante' da 13 persone, anche se il meccanismo non è pienamente consapevole: «the language used depends on the preferences of the individual and how he/she views the language» [27:22]; solo 6 intervistati dichiarano di non far troppo caso al codice nel turno precedente.

19 Le risposte si dispongono su una scala Likert: *Very important*, *Important*, *Moderately important*, *Slightly important*, *Unimportant*.

Nelle chat analizzate la scelta di codice del destinatario o il *topic* della conversazione influenzano l'alternanza di codice: le risposte alla domanda [16] sono quindi coerenti con l'uso reale delle varietà nelle chat, perché la maggior parte degli intervistati ritiene importante la lingua con cui è stata formulata una domanda nella scelta della lingua da utilizzare per la relativa risposta. Tuttavia non traspare nessuna intenzione comunicativa esplicita legata alla scelta di varietà utilizzata per la comunicazione: qualora il motivo della scelta di codice non sia evidente, è in effetti possibile che l'utilizzo della lingua dipenda dalle preferenze dell'individuo, in accordo a quanto affermato in [27:22].

Ancora alla riflessione metalinguistica sulla commutazione di codice si riferisce la domanda polare [19] *Did you ever notice that some members of the WhatsApp group make use of a mix of native words in Standard Arabic and of native words in Darija?* (risposte previste: *Yes* / *No*), che indaga la consapevolezza dell'alternanza tra le due varietà di arabo; come ci si aspetta la commutazione (i cui portati linguistici saranno analizzati al § 4.) pare intenzionale: 44 informatori dicono di aver notato la relazione diglossica tra le due varietà linguistiche e solo 4 la negano.

4.2 Come si accennava, rispondendo alla domanda [11], 14 informatori affermano di non sapere il francese; dato 'eticamente' assurdo nel contesto, che abbiamo ricondotto alla percezione della differenza tra la conoscenza di una lingua e la sua padronanza. L'uso concreto del francese nel nostro corpus sembra però indicare una sua posizione ben radicata nel repertorio.[20] Le commutazioni che lo coinvolgono sono per lo più brevi e talora limitate a *tag switching* (Poplack 1980) correlati al ruolo proprio del francese come varietà standard prevalente nell'amministrazione, nell'educazione e nell'economia, ma testimoniano una mescolanza più sottile e pervasiva che coinvolge i livelli morfologico e sintattico. Si prenda come esempio:

20 Anche la letteratura: «In Morocco, educated bilinguals code switch regularly between Moroccan Arabic and French. This code switching takes place mainly in informal situations during daily verbal interactions among schooled or highly educated people» (Ennaji 2005, 144). I prestiti integrati nel vocabolario quotidiano in effetti sono numerosi, e il risultato è una lingua mista denominata *frarabe* o *'aransiyya* (da *français* e *arabe*, o *'arabiyya* e *faransiyya*; Mion 2016, 145).

(2a.) SAFRIOUI Alkhout *diagnostic* rda f sba7 npartagiha khasni nadi l*pc* l café
Amici la mia presentazione è diagnostica domani mattina la condividerò con voi perché devo portare il computer al bar [10.12]
ABDEL Siftha hna ana npartagiha tma
Mandala qui e la condividerò là [10.13]

(2b.)

n-	partag	–	-iha
I PERS SG	'scaricare'		FUT

'la condividerò'

I prestiti linguistici dal francese presenti nel corpus sono integrati nel sistema grammaticale dominante, ovvero il darija, in modo tale che appaiono come parte del lessico di quel codice linguistico. Per illustrare questo fenomeno, consideriamo i seguenti esempi di interferenza:

(3.) DOHA Natla9aw f centre.
'Noi ci stiamo per incontrare nel centro.' [1.13]

(4.) HASNAE Dwzti fiha pratique?
'Hai fatto lì il tirocinio?' [4.17]

(5.) SARA Machi koulchi motorisé.
'Non tutti sono motorizzati.' [5.18]

In questi esempi le parole *centre*, *pratique* e *motorisé* entrano naturalmente nella struttura sintattica della frase, perché occupano la stessa posizione in darija e in francese; tali prestiti sono integrati nella lingua matrice in modo quasi impercepito, il che ostacola il loro riconoscimento, nell'uso ma non nella consapevolezza, come parole straniere.

Ora, la consapevolezza metalinguistica riguardo alle commutazioni con il francese è indagata più nel dettaglio dalle domande [17] e [18]. La [17] *Did you ever notice that some members of the WhatsApp group make use of loanwords (borrowed words) from French language?* (polare, *Yes* / *No*) restituisce una condizione di relativa impercezione della mescolanza linguistica, in questo confermando le acquisizioni della letteratura e gli indizi fin qui esaminati: la risposta *yes* – eticamente la più ovvia – è scelta da quasi i tre quarti degli informatori (31 persone), mentre è interessante osservare l'alto numero di *no*, selezionato da 16 persone.

Vale dunque la pena di raffrontarla con la domanda aperta [18] *Do you remember one or more examples of loanword from French?*. Le risposte ricevute sono state esaurienti e differenziate e, stimolando attivamente la competenza del parlante, hanno portato alla luce l'effettiva coscienza linguistica sulle interferenze fra arabo e francese, individuate principalmente come prestiti di sostantivi e avverbi,

anche se non mancano accenni a mescolanze di livello morfosintattico – le vedremo fra poco – e pragmatico.

I sostantivi individuati dagli informatori si riferiscono all'ambito scolastico (*école*, *professeur*) ed economico (*la carte*), all'ambito della ristorazione (*café*, *restaurant*), dell'intrattenimento (*télévision*) o dell'organizzazione quotidiana (*habitude*, *lundi*). Troviamo poi citati avverbi di tempo (*bientôt*, *enfin*, *alors*, *toujours*, *normalement*, *déjà*), locuzioni avverbiali (*en tous cas*) e avverbi modali, caratteristici delle lingue romanze, costruiti tramite il suffisso *-ment* su base aggettivale (*apparemment*, *exactement*, *effectivement*). Ben presenti agli informatori sono poi formule standardizzate di saluto (*salut*, *bonjour*, *bonne nuit*, *bonsoir*), di consenso (*bien sûr*, *d'accord*, *oui*) e di ringraziamento (*merci*, *merci beaucoup*); così come congiunzioni come *mais*, *sinon*, *puisque*, e *donc*.[21] Infine sono riportati sintagmi dichiarativi e interrogativi, anch'essi standardizzati, come *Ça va*, *Tu me manques*, *A toi aussi*, *Fais de beaux rêves*, *Tu fais quoi?*.

La comparazione con i dati del corpus sembrerebbe puntare ad una più ampia percezione della varietà delle categorie commutate rispetto all'uso effettivo – e anche confrontando i singoli item indicati nel questionario spesso non sono quelli più presenti alla riflessione metalinguistica degli informatori; va però considerato che le conversazioni analizzate sono in un certo senso ritagli casuali dell'uso reale, nei quali possono non comparire tutti i fenomeni teoricamente aspettabili, ed è dunque probabile che, con campioni di testi più ampi, le discrepanze si appianerebbero sensibilmente. Nel corpus dunque la grande maggioranza dei prestiti nelle conversazioni appartiene alla categoria dei sostantivi. In particolare ritroviamo nomi riferiti all'ambito scolastico/accademico (*école*, *professeur*, e anche *pratique*), all'ambito economico (*carte guichet*, *numéro compte*), e all'ambito della ristorazione (*café*). Tuttavia compaiono ulteriori sostantivi legati all'ambito della comunicazione e della tecnologia (*message*, *téléphone*, *code*). Ci sono poi formule per esprimere consenso (*oui*, *d'accord*) e avverbi in *-ment* (*normalment*), così come anche, in quantità minore, aggettivi, articoli, congiunzioni e verbi.

Interessanti sono, come si accennava, le interferenze a livello morfologico che si realizzano tramite l'inclusione di una radice verbale francese in un costrutto darija: Il fenomeno, presente nel corpus, è riconosciuto dai parlanti.[22] Esempi ne sono *ytélécharga*, o *partagéh* [18:18] o *ncotiziw* [35:18]:

21 Non a caso si tratta di segnali discorsivi (per cui almeno Sansò 2020).

22 Un intervistato ha esplicitato la propria consapevolezza dell'utilizzo dei prestiti linguistici all'interno di un costrutto verbale. Nel suo commento afferma che a volte utilizza «a kind of code-switching» [44:22] applicando le regole grammaticali di una lingua e usando il vocabolario di un'altra lingua.

(6.)	[18.18]	y- PASS. III PERS OGG 'è scaricato'	télécharg 'scaricare'	-a SINGOLATIVO
(7.)	[18.18]	partagé 'condividere'	h PR.PRS. I MASCH. 'condividilo'	
(8.)	[35.18]	n- I PERS, PLUR. 'contribuiamo'	cotiz- 'contribuire'	iw I PERS. PL.

Notevole come le interferenze morfologiche si realizzino solo sui verbi.

4.3 Come si accennava, dall'inizio di questo secolo l'inglese si è sempre più consolidato come seconda lingua anche nel contesto scolastico e accademico magrebino: già all'inizio degli anni 2000 era chiaro che «the fact that English is taught in high schools and universities has likewise contributed to its spread. […] Today, English is the most popular foreign language in Morocco» (Ennaji 2005, 113). E in effetti in alcune situazioni comunicative l'inglese è la lingua quantitativamente dominante nel corpus – in ogni caso la seconda più spesso utilizzata negli scambi comunicativi. Questo si deve anche ad una 'preferenza' dei nostri informatori, pronti a usate l'inglese nella chat per pulsioni sia di *covert prestige* (legate all'identificazione col gruppo) sia di *overt prestige*, dato l'alto status del codice nella società marocchina in generale. Un intervistato afferma per esempio che «this new generation use English with Darija» [23:22]; e si confrontino le risposte alla domanda [15] presentata sopra.

Il code-switching verso l'inglese sembra rispondere, nel corpus, a parametri situazionali; innanzitutto come *tag switching* innescato da necessità lessicali, come nei seguenti esempi:

(10.) AMIR kighadiri tktbi report bla grid?
'Come fai a scrivere la relazione senza la griglia?' [6.19]

(11.) AMIR 9smo parts binatkom
'Dividete le parti tra di voi' [2.10]

Abbiamo dunque tutto un lessico specialistico (soprattutto sostantivi, come ci si aspetta) di ambito scolastico (*practicum*, *grid*, *report*, *material*, *lesson*, *group*, *discussion*, *presentation*, *task*, *plagiarism*, *course*) o relativo all'informatica (*ppt*, *e-learning*, *pc*, *email*, *hard copy*, *soft copy*), ma anche più genericamente lavorativo (*assignment*, *script*, *management*); le forme verbali (*to design*, *to plan*, *to employ*, *to confirm*, *to agree*, *to receive*, *to check*) fanno parte della stessa sfera semantica. Accanto a questi termini compaiono qua e là interna-

zionalismi del lessico intellettuale europeo (Liburdi 2000) (*gender*, *telepathy*, *diagnostic*) o termini globalizzanti (*basketball*). Oltre all'adozione di termini specialistici, l'inglese è scelto anche per esprimere consenso (*ok*, *yes*, *yeah*, *alright*, *exactly*, *indeed*) o dissenso (*no*, *not at all*), per ringraziare (*thank*, *thanks*, *thanks in advance*), per le formule di cortesia (*most welcome*, *please*, *good luck*), per formule di saluto (*hello*, *hey*) seguite a volte dalla forma vocativa *guys* e, infine, per le frasi idiomatiche (*pen and paper*, *big if true*).

L'alternanza è in correlazione con la situazione comunicativa caratteristica del sistema linguistico comune ai colleghi di lavoro o con le relazioni di ruolo tra i partecipanti. Nell'esempio (12.) il contesto è dato dalla richiesta di spiegazioni per la realizzazione di un'attività:

(12.) HASNAE *Please* chno 9alna ndiro Sbaihi f dak *task* dyal *material selection and adaptation*?
Per favore cosa ci ha detto Sbaihi nel compito di selezione e trasposizione del materiale?
OGRI *You design a lesson plan and try to produce materials that you will employ during the lesson delivery*
Devi pianificare un programma delle lezioni per creare i materiali che userai durante la consegna delle lezioni
HASNAE Thanks
Grazie [fiore] [9.13-15]

Laddove in (13a.) la relazione tra un docente e il responsabile della comunità CRMEF è causa scatenante (insieme all'inserzione di *tags* quali *ppt* e *Script*) di un passaggio ad una maggiore formalità tramite l'inglese e l'utilizzo del titolo *Mr.* (Signor) prima del nome proprio; notevole che il codice venga poi mantenuto al turno successivo, in cui Amir accoglie seriamente il ringraziamento di Abdel, ribadendo il suo affetto verso il collega al di là della posizione in cui Abdel lo aveva collocato.[23]

(13a.) AMIR Siftlikom msg f tel o*post*itha hna rj3 l *history* hhh
Vi ho inviato un messaggio per telefono e lo ho postato qui vai indietro nella cronologia ahah [2.13]
HAMZA *ppt* ماشي *Script* كندوي علی
kndwy 3la *script* mashy *ppt*
Non il copione ma la presentazione power point [2.14]
ABDEL *Alright thank you Mr.* Amiر
D'accordo grazie Signor Amiri [2.15]
AMIR *Most welcome dear brother*
Sei più che benvenuto caro amico [2.16]

23 Le illocuzioni del testo sono state controllate tramite il confronto con il prof. Amiri, e sono dunque corrette rispetto alla lettura della comunità linguistica di riferimento. Rimane l'interpretazione dello *shift* grafico {Amiر}, per cui vedi oltre.

(13b.)	o	*post*	itha
	CONG.COP.	'postare'	PRON. PERS. OGG. FEMM.

In effetti l'alternanza interfrasale pare sensibile al parametro 'destinatario': al di là del grado di formalità o informalità del flusso conversazionale, il parlante effettua il passaggio da una varietà linguistica all'inglese in base al codice linguistico utilizzato dal suo interlocutore. Nell'esempio (14.) Hasnae propone una domanda in darija, la cui risposta è digitata inglese per possibili preferenze dell'interlocutore (Sara): il successivo messaggio di Hasnae si adatta alla scelta di codice di Sara, accettando dunque l'inglese.

(14.)	HASNAE	Ana masonali la MODIR la walo. Ash anmchiiw wla chno. Io non ho ricevuto chiamate dal direttore. Andremo a lavorare o no? [5.12/13]
	SARA	*Then I guess stay home untill they call u* Allora penso che dovresti stare a casa fino a quando non ti chiama [5.14]
	HASNAE	*That's what I thought too* Sì è quello che ho pensato anch'io [5.15]

In (15.) il primo interlocutore introduce la frase in darija, preceduta da un'allocuzione in inglese; la seconda interazione è interamente in inglese e infine Amir risponde impiegando un code-switching intrafrasale tra darija e inglese, riprendendo quindi le due varietà utilizzate dagli altri interlocutori.

(15.)	ELLY	*Guys*, wach kayn chi TA3LIM 3AN BO3D f had 3otla? Ragazzi, ci sarà qualche insegnamento online in queste vacanze? [7.9]
	ABDER	*It's time to relax.* È il momento di riposarsi [7.10]
	AMIR	*And time to stay at home* rah 3 asi Abderrahim f Azrou. È il momento di stare a casa perché ci sono tre casi Abderrahim ad Azrou [7.11]

4.4 Ciò porta a considerare il grado di formalità percepito delle nostre interazioni, che a giudicare dai *topic* prevalenti, di ambito lavorativo e scolastico, sembrano porsi piuttosto in alto sulla scala; solo in un'occasione la chat è utilizzata per un ambito più informale, l'organizzazione di una partita di calcio.

Tuttavia i ruoli sociali e comunicativi assunti dai docenti mantengono generalmente un registro piuttosto rilassato, testimoniato da espressioni umoristiche e da una generale schiettezza e vicinanza di gruppo. Esempi di comunicazione informale sono:

(16.) OGRI هدا الحماق
hada l7ma9
Questo è pazzo. [2.4]

(17.) KOURICH Chkon il3b koura ghda?
Chi vuole giocare a calcio domani? [8.1]

(18.) KHALID *Brother* lmekki *I have emailed you my task.*
Fratello Makki ti ho inviato il mio compito. [10.6]

In effetti la prevalente informalità è riconosciuta dai parlanti: alla domanda [13] *What is the degree of formality that you can give to the conversations in the WhatsApp group?*[24] le risposte ricevute, ancorché piuttosto varie, testimoniano un tasso di formalità percepita nel complesso piuttosto basso. 17 intervistati attribuiscono un livello più informale che formale alla comunicazione, e 10 indicano un livello conversazionale senz'altro informale; solo 15 persone propendono per un tono genericamente piuttosto formale.

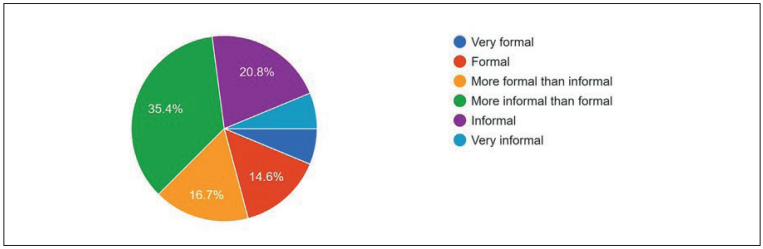


Figura 9 Grado di formalità associato alle conversazioni

Una conferma si trova nelle risposte alla domanda [14] *I feel at ease when I express my ideas and opinions in the WhatsApp group. Do you agree?*. La maggior parte degli informatori esprime il proprio accordo, seppure in diverso grado, mentre solo 2 persone affermano di essere del tutto a disagio nell'esprimere le proprie considerazioni all'interno del gruppo.

24 Risposte possibili: *Very formal*, *Formal*, *More formal than informal*, *More informal than formal*, *Informal*, *Very informal*.

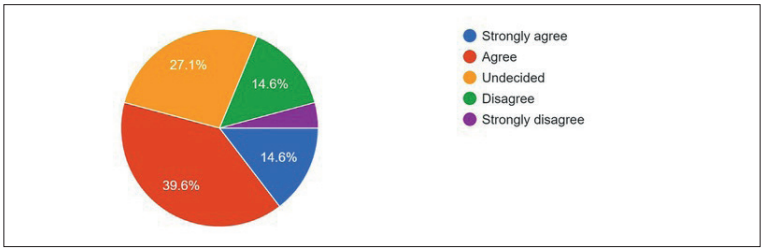


Figura 10 Livello di concordanza con l'enunciato in [14]

5.1. La comunità CRMEF, come abbiamo accennato, è non solo multilingue ma anche multigrafica; nel corpus si incontra talora la medesima parola con caratteri latini e arabi in una stessa situazione comunicativa: ad esempio {chokran} e {شكرا} *shukran* 'grazie' oppure {modir} e {المدير} *al-mudir* 'insegnante'. Non inaspettatamente, un calcolo di frequenza dei due codici alfabetici attraverso il numero delle parole presenti rivela un numero delle parole in AS scritte con l'alfabeto arabo di circa il doppio rispetto a quelle traslitterate; al contrario, il numero di in darija e caratteri latini è quattro volte maggiore rispetto alle loro scrizioni arabe.

Tabella 4 Frequenza della traslitterazione

Lingue	Frequenza (nr. parole)	Caratteri latini	Caratteri arabi
Arabo magrebino	510	408	102
Arabo standard	125	43	82

È però notevole anche la presenza di parole non arabe – ossia non ufficialmente integrate nell'AS o nel darija – scritte con caratteri arabi. I casi rilevati non sono prestiti dal francese, ma dall'inglese: *group* e *practicum*, per esempio, sono scritti rispettivamente {كروب} (*krūb*) e {براكتيكوم} (*brāktīkūm*), e compaiono all'interno di un messaggio interamente scritto utilizzando i caratteri arabi. Per la scrizione di nomi propri di persona e di cosa in genere la scelta è individuale, e generalmente rispecchia l'alfabeto matrice del turno; i caratteri latini sono tuttavia più frequenti, in questo rispecchiamo la maggiore presenza generale della grafia latina nelle chat. Solo in un caso (*Amiر*) c'è interferenza tra l'alfabeto latino (Amiri) e quello arabo (أميري): qui la {r} ([r]) è scritta con caratteri arabi {ر}. Il titolo 'Mr' è utilizzato in darija {سي} (sy) prima del nome proprio in maniera informale e frequente, mentre in AS {سيد} (syd) assume un significato formale. Ad una richiesta orale di chiarimento, la nostra fonte afferma

che, in questo caso, non vi è alcuna intenzione formale nell'utilizzo del titolo perché quest'ultimo è tradotto letteralmente dal darija. Il contatto tra alfabeto latino e arabo nel nome proprio è invece una scelta consapevole e intenzionale dell'interlocutore per motivi essenzialmente estetici nella grafia della parola.

La consapevolezza metalinguistica rispetto alla variazione alfabetica è indagata dalla domanda [20] *When you write in Standard Arabic or Darija, do you prefer to use the Arabic Alphabet or the Latin Alphabet?*.[25] Le maggior parte degli intervistati ha espresso una preferenza rispetto a uno dei due alfabeti – senza una chiara maggioranza a favore di arabo o latino; oppure ha dichiarato che il loro impiego dipende dal contesto. Solamente un informatore sostiene di non avere preferenze, mentre nessun intervistato ha basato la sua preferenza sulla disponibilità di digitazione della tastiera. In particolare, 18 intervistati preferiscono utilizzare l'alfabeto latino, mentre 17 dichiarano di preferire l'alfabeto arabo, senza una correlazione significativa fra gli usi alfabetici dichiarati e le lingue utilizzate prevalentemente dagli stessi locutori. Altri 12 informatori basano la loro preferenza sul contesto della conversazione.

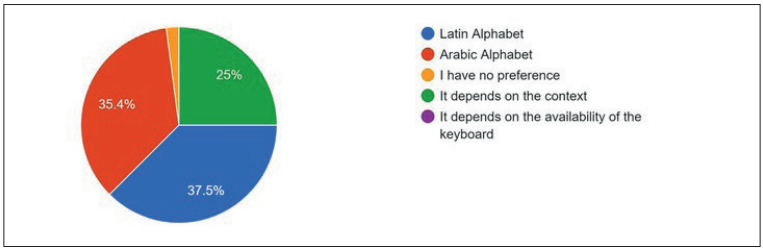


Figura 11 Alfabeto preferibilmente utilizzato nella codifica di messaggi arabi

Questi giudizi richiedono di essere ulteriormente articolati dalla domanda aperta [21] *Do you know the reasons of your preference about the Alphabet?*, le cui risposte sono indicate nella tabella 5:

25 Risposte possibili: *Latin Alphabet*, *Arabic Alphabet*, *I have no preference*, *It depends on the context*, *It depends on the availability of the keyboard*.

Tabella 5 Motivazioni della preferenza di alfabeto

Preferenze	Risposte
Alfabeto arabo	• Though it is Darija, but it's part of Arabic. I see it should be written in Arabic. • Because I think that it's the normal way to do it. To my opinion, I find it weird to write Arabic using Latin alphabet or to write English or French using Arabic alphabet. • I want to develop and re-bring my native language to the front when it is needed. • Alphabet is the key to any language learning. • Arabic is more sacred to be ruined. • I find it hard to write using French alphabet. • Arabic is easily read for me but French mixed with Arabic takes time. • It's better to use Arabic alphabet to make ideas clear and help the reader to easily read and get the ideas. • I can give clear ideas when I use Arabic alphabet. • Since I am speaking Arabic, then I should write in the same language which is Arabic. • I used to write in Latin alphabet but I don't find it useful anymore so I switched to Arabic.
Alfabeto latino	• It's easy because I master the Latin keyboard. • Just because I'm used to it. • I'm more used to typing with Latin letters. • I can write quickly with Latin alphabet. • They are easy to use and look clear and better. • I know the keyboard (Latin alphabet) better. • Easier. • Latin because it is easier for me. • It's easy to use. Latin alphabet serves Darija more than Standard Arabic alphabet but sometimes we switch to the latter when it comes to some letters like ض، ط، ظ. • Latin alphabets are easy to type. • If it is about a topic related to a specific occasion such as expressing condolences for example, I am going to use the Arabic alphabet. Otherwise, I would use Latin alphabet.

I commenti, interessanti, si lasciano tassonomizzare in due grossi gruppi, che si sovrappongono in parte alla preferenza per latino o arabo: una parte dei commenti fa leva su pulsioni identificative o di prestigio (e queste sono riferite in particolare all'arabo), mentre altri invocano fattori funzionali (latino). Fra le motivazioni della preferenza per l'arabo possiamo poi identificare cinque sottogruppi principali:

1. (identitaria): innanzitutto, motivazioni di tipo 'conservatore': l'arabo è percepito come una lingua sacra che non deve essere 'rovinata' («Arabic is more [i.e. too] sacred to be ruined» [15:21]). Da qui la necessità e la volontà di preservare il suo alfabeto. A queste considerazioni si può ricollegare il com-

mento per cui l'alfabeto arabo è legato a situazioni solenni e formali: «If it is about a topic related to a specific occasion such as expressing condolences for example, I am going to use the Arabic alphabet» [44: 21].

2. (identitaria): c'è poi la coscienza di un forte legame fra lingua (o diasistema di lingue, come AS e darija) e scrittura: si riflette cioè sul fatto che ogni lingua dispone del suo particolare alfabeto, indispensabile per avere una buona pronuncia nella lettura e per imparare a scrivere. È dunque conveniente impratichirsi con esso applicando la scrittura dell'alfabeto arabo, senza ricorrere alle traslitterazioni: «alphabet is the key to any language learning» [13:21]. Il darija è parte del diasistema dell'arabo, o anzi è difficilmente considerabile come staccato dall'arabo, per cui, si afferma, sarebbe meglio scriverlo in caratteri arabi («Though it is Darija, but it's part of Arabic. I see it should be written in Arabic» [2:21]; «Since I am speaking Arabic, then I should write in the same language, which is Arabic» [47:21]). È possibile che l'informatore abbia inteso la lingua araba nell'accezione di 'lingua franca' «Arabic is the lingua franca of Arabs. Classical and/or Standard Arabic (CA/SA) is the prestigious register which conveys the words of the Qur'an and the religious discourse in general. However, it is never spoken spontaneously because it is not the mother tongue of anyone, and is, therefore, used exclusively for writing purposes. Dialects (DA), on the other hand, have not been codified; they vary tremendously» (Chekayri 2006, 41; e vedi poco sotto).
3. (identitaria): Altri intervistati dichiarano che utilizzare l'alfabeto arabo permette di trascrivere in modo più chiaro le proprie idee e che questo aiuta l'interlocutore a leggere e comprendere meglio i concetti: «I can give clear ideas when I use Arabic alphabet» [42:21]. Riteniamo questa motivazione identitaria perché legata alle motivazioni precedenti, ancorché presentata sotto un aspetto 'funzionale'.
4. (identitaria/funzionale): utilizzare l'alfabeto arabo per scrivere in arabo è poi 'il modo normale' in cui farlo. In altre parole, sarebbe innaturale trascrivere con l'alfabeto latino un messaggio in lingua araba, allo stesso modo in cui potrebbe sembrare strano scrivere un messaggio in inglese o francese usando l'alfabeto arabo.[26]
5. (funzionale): per altri la propria preferenza è argomentata sulla base della difficoltà di utilizzo dell'alfabeto latino.

26 Nella pratica però questo accade, come testimoniato dagli esempi citati di كروب / *krūb* dall'inglese *group* 'gruppo' e براكتيكوم / *brāktīkūm* dall'inglese *practicum* 'tirocinio'.

> Costoro affermano che per loro è difficile scrivere con l'alfabeto latino e che l'alfabeto arabo è più facile da leggere; tuttavia riconoscono che, nel caso dovessero inserire dei prestiti francesi nell'enunciato, l'utilizzo dell'alfabeto arabo richiederebbe più tempo per la codifica dell'intero messaggio a causa del cambiamento di codice alfabetico. Nelle conversazioni del corpus è presente un solo caso in cui avviene il passaggio da un termine francese in alfabeto latino a una stringa in arabo (che è di fatto il nome ufficiale di una scuola), peraltro in un contesto prevalentemente darija:

(19.) HASNAE *Hey* chkon kan jato école ابو العباس السبتي؟
Ehi chi lo aveva fatto scuola Assabti Alabbas Abu
Ehi, chi aveva fatto [il tirocinio] presso la scuola Abu Alabbas Assabti? [4.1][27]

Per contro, gli intervistati che preferiscono utilizzare il latino basano essenzialmente le loro motivazioni su considerazioni funzionali, ossia sul fatto che trovano più facile digitare le sue lettere. Alcuni specificano che questa facilità è basata sul fatto che 'padroneggiano' o conoscono meglio la tastiera latina, per cui possono scrivere più velocemente; altri affermano semplicemente che sono più abituati ad utilizzare le lettere latine per digitare i messaggi.

Motivazioni latamente ideologiche si possono rinvenire nel commento per cui le lettere latine «look clear and better», che va accostato a quest'altro, interessante perché scardina la percepita unità del diasistema dell'arabo e rivendica, mediante l'impiego di una diversa scrizione, l'autonomia linguistica e funzionale del darija: «it's easy to use. Latin alphabet serves Darija more than Standard Arabic alphabet but sometimes we switch to the latter when it comes to some letters like ،ض ،ط ،ظ» [18.21].[28] La letteratura linguistica araba non concorda, in genere, con affermazioni di questo tipo ed è più un linea con le motivazioni viste sopra, proprie della maggioranza:

> DA [darija] must stay as close as possible to the SA orthographic system for the following reasons: a) SA and DA will always coexist in the Arab world, and thus it is logical to facilitate the learning of SA through DA; b) the Arabic orthography reflects DA's origin, which is predominantly the Arabic (classical Arabic) lan-

27 Molto interessante, dal punto di vista del versus, che il {?} alla fine della sezione in caratteri arabi si riferisca a tutto il turno di scrittura; ossia, si presuppone che il lettore legga da sinistra a destra il latino, poi passi all'arabo da destra a sinistra e trovi quindi il {?} alla fine del suo percorso, fratto, di lettura.

28 Si riferisce a {ض} [dˁ], traslitterato {d} o {9'}, {ط} [tˁ], traslitterato {th} o {6} e a {ظ} [zˁ], traslitterato {z} o {6'}. La disposizione delle virgole è quella dell'originale.

guage; c) DA should be easy to classify on the basis of its appearance as belonging to a particular world language family, that of Semitic languages (derivational language, non vocalized vs. vocalized texts, etc.). (Chekayri 2006, 51)[29]

5.2 Le conversazioni prese in analisi sono interazioni telematiche che mantengono caratteristiche degli scambi orali, trasportate in un codice grafico. Per questo motivo, oltre ai vari fenomeni di mescolanza di codice, sono evidenti altri tipi di fenomeni linguistici dovuti alla trascrizione della comunicazione paraverbale e non verbale. Gli elementi presenti nella procedura di trascrizione delle conversazioni si possono suddividere in:

1. forme ridotte di parole, forme troncate, numeri e interiezioni. Le parole abbreviate o troncate appartengono sempre all'inglese o al francese e sono scritte in caratteri latini; nelle abbreviazioni vengono generalmente omesse le vocali (inglese {pllzz} *please*, francese (così etichettato dell'informatore) {msg} *message*) mentre le troncature sono piuttosto standard (inglese {num} *number*, francese {att} *attends*. Le interiezioni tendono ad essere espresse in inglese, attraverso le forme *hey*, *hello*, *okay*, *thanks*. I numeri vengono sempre scritti con le cifre arabe reperibili sulle tastiere occidentali.
2. Fenomeni verbali non lessicali, come espressioni grafiche di commento, esitazione o enfasi. Appaiono trascritte nel corpus con la semplice marca della vocalizzazione (ad esempio {aaah}) oppure con vocalizzazione e nasalizzazione ({um}) oppure con grafemi indicanti ritardo di *onset* vocalico e nasalizzazione ({hmm}). L'enfasi, che tuttavia potrebbe essere anche indice di pausa ristrutturante, è indicata spesso dall'allungamento delle vocali di una parola: {فلووووس} [flu:::s], 'soooldi'. Il fine è comunicare elementi vocali non lessicali, come la tonalità o l'espressività della voce, nella codifica del testo parlato a livello prosodico, cioè in rapporto alla quantità delle vocali.
3. Fenomeni vocali non verbali prodotti dal parlante, come la risata o vari rumori prodotti con le labbra. Il fenomeno più ricorrente nelle conversazioni è la trascrizione de suono della risata, che nella maggior parte dei casi avviene attraverso l'uso di caratteri latini ripetuti (in particolare, l'uso del segno {h, hhhh}), mentre in altri casi è trascritta con l'equivalente arabo ripetuto ({ههههه}).

29 Cf. però, per un ampio dibattito sulla materia, Hall 2015.

Per rappresentare col mezzo grafico aspetti paralinguistici e non verbali dell'interazione si ricorre anche a espedienti come le icone emotive, che esprimono stati d'animo o reazioni. La più ricorrente incontrata nell'analisi conversazionale è la 'faccina' che rappresenta la risata, a volte impiegata attraverso l'inserimento ripetuto della faccina stessa per enfatizzare l'intensità del divertimento. Altre 'faccine' impiegate nelle conversazioni esprimono emozioni negative che causano pianto o sconforto (*facepalm*). Altri tipi particolari di *emoticon* legate ai gesti corporei sono: le mani congiunte, per indicare un ringraziamento (tipico gesto del saluto indiano, come segno di preghiera, saluto cortese o forma di ringraziamento) e le due mani che applaudono, per fare le proprie congratulazioni a qualcuno, per esprimere la propria approvazione e apprezzamento, e/o per sottolineare la bravura di qualcuno.

Per concludere si possono menzionare altre due icone presenti nelle conversazioni: l'una rappresentante un fiore rosa e l'altra formata da una 'X' rossa. Considerando il contesto conversazionale e culturale, è probabile che la prima venga impiegata come gesto di cortesia o cordialità alla fine di un ringraziamento. L'impiego della seconda è invece connesso alla volontà di attirare l'attenzione verso il messaggio alla fine del messaggio stesso, per indicare l'importanza da attribuire all'intenzione comunicativa veicolata dal messaggio, e si presenta ripetitivamente.

Bibliografia

Aburezeq, I.M.; Ishtaiwa, F.F. (2013). «The Impact of Whatsapp on Interaction in an Arabic Language Teaching Course». *International Journal of Arts & Sciences*, 6(3), 165-80.

Albirini, A. (2016). *Modern Arabic Sociolinguistics: Diglossia, Variation, Codeswitching, Attitudes and Identity*. London; New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315683737.

Al-Qaysi, N.; Al-Emran, M. (2017). «Code-Switching Usage in Social Media: A Case Study from Oman». *International Journal of Information Technology and Language Studies*, 1(1), 25-38.

Androutsopoulos, J. (ed.) (2006). «Sociolinguistics and Computer-Mediated Communication», theme issue, *Journal of Sociolinguistics*, 10(4), 419-38. https://doi.org/10.1111/j.1467–9841.2006.00286.x.

Bentahila, A. (1983). *Language Attitudes Among Arabic-French Bilinguals in Morocco*. Clavendon: Multilingual Matters. https://doi.org/10.1177/0261927x8500400107.

Benzakour, F. (2012). «Le français au Maroc. Une variété occultée en quête de légitimité». *Ponts. Langues littératures civilisations des Pays Francophones*, 12, 113-31. https://doi.org/10.1177/0261927X8500400107.

Birdsong, D, (ed.) (1999). *Second Language Acquisition and the Critical Period Hypothesis*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781410601667.

Bonfiglio, Th. P. (2010). *Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker*. New York: De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9781934078266.

Carpitelli, E.; Iannàccaro, G. (1995). «Dall'impressione al metodo: per una ridefinizione del momento escussivo». Romanello, M.T.; Tempesta, I. (a cura di), *Dialetti e Lingue nazionali = Atti del XVII Congresso Internazionale della Società di Linguistica Italiana* (Lecce, 28-30 ottobre 1993). Roma: Bulzoni, 99-120.

Chahhou, K. (2014). *The Status of Languages in Post-Independent Morocco: Moroccan National Policies and Spanish Cultural Action* [PhD Dissertation]. New York: University of New York.

Chekayri, A. (2006). «Diglossia or Triglossia in Morocco: Reality and Facts». Nouahori, Nadi H.; Moscoso García, F. (eds), *Actas del primer Congreso Árabe Marroquí: Estudio, Enseñanza y Aprendizaje*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 41-58.

Crystal, D. (2017). *Language and the Internet*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511487002.

Durand, O. (1998). *Lineamenti di lingua berbera. Varietà tamazight del Marocco centrale*. Roma: Università «La Sapienza».

Durand, O. (2009). *Dialettologia araba*. Roma: Carocci.

Ennaji, M. (2005). *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*. New York: Springer. https://doi.org/10.1007/b104063.

Ferguson, C. (1959). «Diglossia». *Word*, 15(2), 325-40. https://doi.org/10.1080/00437956.1959.11659702.

Goytisolo, J. (2012). «La fractura lingüística del Magreb». *Quaderns de la Mediterrània*, 17, 203-5.

Hall, J.L. (2015). *Debating Darija: Language Ideology and the Written Representation of Moroccan Arabic in Morocco* [PhD dissertation]. Ann Arbor: University of Michigan.

Hassan, A.A. (2019). «English-Arabic Code-Switching of the Arabic Language Speakers in Instant Messaging: Motivations and Structure». *Cairo Studies in English*, 2, 39-59. https://doi.org/10.21608/cse.2019.66656.

Iannàccaro, G. (2002). *Il dialetto percepito. Sulla reazione di parlanti di fronte al cambio linguistico*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Iannàccaro, G. (2015). «Tipi di percezione, linguistica della variazione e dialettologia». Mas, P.B. et al. (a cura di), *L'abisso saussureano e la costruzione delle varietà linguistiche*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 21-36.

Iannàccaro, G.; Dell'Aquila, V. (2000). «Alla ricerca della Comunità Linguistica: spunti dal concetto di «lingua madre». Marcato, G. (a cura di), *Per un'analisi dei sistemi in contatto = Atti del Convegno internazionale di studi «Isole linguistiche?* (Sappada/Plodn, 1-4 luglio 1999). Padova: CLUEP, 361-71.

Iannàccaro, G.; Dell'Aquila, V. (2003). «Investigare la Valle d'Aosta: metodologia di raccolta e analisi dei dati». Caprini, R. (a cura di), *Studi offerti a Michele Contini*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 221-43 + tavole su CD-ROM.

Iannàccaro, G.; Dell'Aquila, V. (2006). *Survey Ladins. Usi linguistici nelle valli ladine*. Trento: Regione Autonoma Trentino-Alto Adige / Südtirol.

Iannàccaro, G.; Dell'Aquila, V. (2008). «Языки в восточной Латвии: методологические вопросы». Šuplinska, I.; Lazdiņa, S. (eds), *Etniskums Eiropā: sociālpolitiskie un kultūras procesi / Etniskums Eiropā: socialpolitiskī i kulturys procesi / Ethnicity in Europe: Sociopolitical and Cultural Processes*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola, 5-32.

Iannàccaro, G.; Dell'Aquila, V. (forthcoming). *Analytical Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell.

Kamusella, T. (2017). «The Arabic Language: A Latin of Modernity?». *Journal of Nationalism, Memory & Language Politics*, 11(2), 117-45. https://doi.org/10.1515/jnmlp-2017-0006.

Kanoongo, U. (2016). «Sociolinguistic Functions of Roman-Romanagari Code-switching in WhatsApp Instant Messaging». *Journal of Rajasthan Association for Studies in English*, 12, 14-28.

Kottak, C. Ph. (2006). *Mirror for Humanity*. New York: McGraw-Hill.

Kraus, P. (2011). «The Multilingual City: The Cases of Helsinki and Barcelona». *Nordic Journal of Migration Research*, 1, 25-36.

Kraus, P. (2012). «The Politics of Complex Diversity: A European Perspective». *Ethnicities*, 12, 3-25. https://doi.org/10.1177/1468796811426952.

Kraus, P.; Climent-Ferrando, V.; Frank, M.; Garcia, N. (2020). «Governing Complex Linguistic Diversity in Barcelona, Luxembourg and Riga». *Nations and Nationalism*, 27(2), 449-66. https://doi.org/10.1111/nana.12662.

Lafkioui, M.; Brugnatelli, V. (eds) (2008). *Berber in Contact: Linguistic and Socio-Linguistic Perspectives*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag. https://doi.org/10.1163/19552629-90000029.

Laroui, F. (2011). *Le drame linguistique marocain*. Casablanca: Zellige. https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.959.

Liburdi, A. (2000). *Per una storia del lessico intellettuale europeo*. Roma: Lessico intellettuale europeo.

Melefa, O.M.; Emeka Chukwumezie, T. M; Nwodo, E.I. (2017). «Sociolinguistics of Selected WhatsApp Interactions among Students of University of Nigeria». *Nsukka European Journal of Scientific Research*, 148(1), 193-208.

Mengozzi, A. (2004). «"La lingua degli arabi" ovvero "Lingue nel mondo arabo"». Ghezzi, C.; Guerini, F.; Molinelli, P. (a cura di), *Italiano e lingue immigrate a confronto: riflessioni per la pratica didattica = Atti del Convegno-Seminario* (Bergamo, 23-25 giugno 2003). Perugia: Guerra, 107-26.

Mion, G. (2010). *Sociofonologia dell'arabo. Dalla ricerca empirica al riconoscimento del parlante*. Roma: Carocci.

Mion, G. (2016). *La lingua araba*. Roma: Carocci.

Mrini, K.; Bond, F. (2018). *Putting Figures on Influences on Moroccan Darija from Arabic, French and Spanish using the WordNet*. Singapore: Nanyang Technological University. https://hdl.handle.net/10356/88446.

Owens, J. (2001). «Arabic Sociolinguistics». *Arabica*, 48(4), 419-69. https://doi.org/10.1163/157005801323163816.

Pérez-Sabater, C. (2015). «Discovering Language Variation in WhatsApp Text Interactions». *Onomázein*, 31, 113-26. https://doi.org/10.7764/onomazein.31.8.

Pike, K.L. (1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton. https://doi.org/10.1515/9783111657158.

Poplack, S. (1980). «Sometimes I'll Start a Sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Toward a Typology of Code-Switching». *Linguistics*, 18(8), 581-618. https://doi.org/10.1515/ling.1980.18.7-8.581.

de Ruiter, J.J.; Ziamari, K. (2014). *Le marché sociolinguistique contemporain du Maroc*. Paris: l'Harmattan.

Sabti, A.A.; Rashid, S. Md; Turki, H.Y. (2019). «Code-Switching Between Informal Iraqi Dialect and English Language Among Iraqi Arab Speakers via What-

sApp Application: Linguistic and Non-Linguistic Factors». *Social Sciences & Humanities*, 27(3), 1431-50.

Sansò, A. (2020). *I segnali discorsivi*. Roma: Carocci.

Setiawati, Sri A.P.; Farahsani, Y. (2021). «Code-Switching and Code-Mixing in WhatsApp Group Chats by FEB UMY Lecturers». *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 518, 362-9. https://doi.org/10.2991/assehr.k.210120.146.

Srhir, A.M. (2014), «Multilingualism, Identity and Dynamics of Change in Morocco: Toward a New Glottopolitical Model». Engel, U.; João Ramos, M., *African Dynamics in a Multipolar World*. Leiden; Brill, 1442-55.

Tamburini, E. (2020). *Fenomeni di mescolanza di codice nella comunicazione mediale. Caso studio della comunità CRMEF Fes-Meknes, Marocco* [tesi di laurea]. Milano: Università di Milano-Bicocca.

Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt13x0cqr.

Youssi, A. (1995). «The Moroccan Triglossia: Facts and Implications». *International Journal of the Sociology of Language*, 112, 29-43. https://doi.org/10.1515/ijsl.1995.112.29.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

L1 Interference in Interlanguage Pragmatics A Study on Requesting in Russian L2 and Italian L2

Daniele Artoni
Università degli Studi di Verona, Italia

Anastasiia Rylova
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Within the field of Second Language Acquisition, a growing interest has been devoted to interlanguage pragmatics, in particular how L2 speakers use the linguistic means by which a given language conveys politeness. Being the speech act of 'request' one of the most frequent and salient Face Threatening Acts, the current study investigates whether and to what extent L2 learners of Russian and Italian transfer their L1 pragmatic strategies into their L2 when required to perform a request. Qualitative and quantitative analysis has been conducted on data collected among (i) N=9 Russian L1 learners of Italian L2 via role plays and (ii) N=38 Italian L1 learners of Russian L2 via discourse completion tasks. In particular, we will compare L1 and L2 production of head acts, modification, and orientedness.

Keywords Russian L2. Italian L2. Interlanguage Pragmatics. Speech act. Request.

Summary 1 Introduction. – 2 Theoretical Frameworks. – 2.1 Speech Act Theory. – 2.2 Politeness Theory. – 2.3 Interlanguage Pragmatics. – 2.4 The Speech Act or Request. – 3 A Twofold Study. – 3.1 Methodology. – 3.2 Informants and Data Collection. – 3.3 Data Analysis and Results. – 4 Discussion and Conclusion.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-08-01
Accepted 2021-08-15
Published 2021-10-11

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Artoni, D.; Rylova, A. (2021). "L1 Interference in Interlanguage Pragmatics: A Study on Requesting in Russian L2 and Italian L2". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 65-86.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/014

1 Introduction

Present-day multilingual and multicultural societies have somehow affected the goals of language learning, in that the discipline is no longer aiming to turn learners into native-like speakers, but to make them fit into the role of intercultural speakers who are linguistically and interculturally competent – people who are sensitive to other cultures and aware of their own cultural position to mediate across linguistic and cultural boundaries (Byram 2012; Wilkinson 2012, quoted in Barron, Gu, Steen 2017). Unlike grammar mistakes, communicative errors can cause cultural shock, conflicts, disorder and failures in interpersonal communication and in international interaction. More specifically, even minor differences in interpretive strategies carried over from a first language (L1) to a second language (L2) can lead to misunderstandings (Brown, Levinson 1978). In the process of communication, people perceive and evaluate each other from the standpoint of their own culture and internal standards inherent in it. Trying to predict the communicative behaviour of the interlocutor, they consciously or unconsciously rely on their previous communication experience. However, if the interlocutors belong to different cultures, their communicative backgrounds are likely to display a variety of differences that might significantly affect the whole communication process. Therefore, especially in a world where contacts among people of different cultures tends to expand, a particularly important task is to understand different cultures and know how to deal with their similarities and differences.

For this reasons, within the field of Second Language Acquisition (SLA), a growing interest has been devoted to studies on interlanguage pragmatics, i.e., how L2 speakers acquire and use the linguistic means by which a given language conveys politeness when performing 'sensitive' utterances.

Our study aims at contributing to this area of research by analysing how L1 Russian learners of Italian L2 and, conversely, L1 Italian learners of Russian L2 perform the speech act of 'request' in their L1 and L2. After sketching out briefly the main theories – i.e., Speech Act Theory (§ 2.1), Politeness Theory (§ 2.2), Interlanguage Pragmatics (§ 2.3) – and how the speech act of requesting is realised in the two target languages, namely Italian and Russian (§ 2.4), we will introduce a twofold study (§ 3) conducted on data collected among 9

The authors worked together throughout the essay. Daniele Artoni wrote the sections 2.4, 3.1.2, 3.2.2, 3.3, and 4. Anastasiia Rylova wrote the sections 1, 2.1, 2.2, 2.3, 3.1.1, 3.2.1. Experiment 1 was administered by Daniele Artoni, Experiment 2 was designed and administered by Anastasiia Rylova.

Russian L1 learners of Italian L2 via role plays (§§ 3.1.1, 3.2.1) and 38 Italian L1 learners of Russian L2 via discourse completion tasks (§§ 3.1.2, 3.2.2). In particular, we will show to what extent L1 pragmatic features are transferred into one's L2 by comparing both L1 and L2 production of head acts (§ 3.3.1), modifiers (§ 3.3.2), and orientedness (§ 3.3.3).

2 Theoretical Frameworks

2.1 Speech Act Theory

Born within the field of philosophy of language, the first studies on how a particular utterance may be linked to a given social action date back to Austin's seminal work "How to do things with words" (1955), where the notion of 'speech act' is defined in its performative nature, i.e., by considering to what extent a statement corresponds to an action. Austin considered the 'speech act' as a three-level formation: locutionary, illocutionary, perlocutionary. The locutionary act consists in saying something with a certain meaning and aims to convey or express a given denotation; the illocutionary act includes utterances which have a certain conventional force. The perlocutionary act normally creates a sense of consequential effects on the audiences, so that it deals with what is achieved by uttering something. It should be noted that all three levels might be simultaneously present in one statement.

This so-called Speech Act Theory was further developed by Searle (1969) – who distinguished five major classes of speech acts: assertives (or representatives), directives, commissives, expressives, and declarations – and by Finegan (2014) – who identified six main categories and numerous subcategories: representatives (assertions, statements, claims, hypotheses, descriptions, suggestions), commissives (promises, pledges, threats, vows), directives (commands, requests, challenges, invitations, entreaties, dares), declarations (blessings, hirings, firings, baptisms, arrests, marryings, declaring mistrials), expressives (greetings, apologies, congratulations, condolences, thanksgivings), and verdictives (ranking, assessing, appraising, condoning).

As the current study focuses on directives, their illocutionary force "consists in the fact that they are attempts […] by the speaker to get the hearer to do something" (Searle 1969, 66). The propositional content always implies that the hearer does some future action. Directives are an important family of actions common in everyday life which perform important social functions. Therefore, directives are especially relevant for studies interested in how people participate

in practical actions and, because of that, a large number of studies were devoted specifically to them (e.g., Searle 1969; Ervin-Tripp 1976; Fitch 1994; Goodwin 2006). Overall, the choice of directive speech acts as an object of study is also due to the fact that they are characterised by a significant variety of means of expressing politeness; as a matter of fact, directives are intrinsically impolite, in that they restrict the freedom of action of the hearer (Leech 1983; Brown, Levinson 1987), and this is to be managed 'linguistically' by the speaker.

2.2 Politeness Theory

With respect to such inherent impoliteness of some speech acts, on the one hand, and the need to communicate in a socially adequate way, on the other, Penelope Brown and Stephen Levinson (1987) developed their Politeness Theory, which investigates how interactants use particular linguistic strategies in order to create the most comfortable communicative conditions and achieve successful communication.

Central to the authors' model is the notion of 'face', which is generally understood as the social representation of the self. The concept of 'face' was borrowed from the American sociologist Erving Goffman, who argues that personality is a social phenomenon and "humans try to maintain their faces; a loss of them would result in emotional pain" (Goffman 1967, 13). Brown and Levinson (1987) implemented this notion and further distinguished two aspects of face: a positive face, which expresses one's desire to be approved of, and a negative face, which stands for one's desire to be unimpeded in their actions. As an ideal communication preserves its participants' faces, an extra job needs to be done by interlocutors when they perform speech acts that might 'threaten' (hence they are referred to as Face Threatening Acts) other people's faces.

Face Threatening Acts (henceforth, FTA) do not constitute any deviation from the rules of communication; they are a natural and important part of conversational dialogue: people often disagree with other people's opinions, ask for something, give advice, etc. Therefore, it is necessary to use a variety of strategies to minimize the communicative harm caused to the interlocutor.

With this respect, the notion of language 'politeness' is understood as the ability to correctly use interactive strategies based on communicative situations. With their help, the speaker is able to make a good impression on the interlocutor and create a positive image or, conversely, expand their personal space (Holmes 2006). The level of politeness which a speaker will use in relation to an addressee is influenced by three sociological factors: (i) relative power of hearer over speaker, (ii) the social distance between the interactants, and (iii) the ranking of imposition involved in doing a FTA (Brown, Levinson 1987).

With regards to the approaches the interlocutors can use to maintain each other's face, Brown and Levinson (1987) identified four strategies: (i) bald on-record, (ii) negative politeness, (iii) positive politeness, and (iv) off-record (indirect), where all types involve maintaining – or redressing threats to – positive and negative face. Hence, linguistic strategies can address either positive politeness, connected to solidarity and the inclusion of the interlocutor(s), or negative politeness, which is avoidance-based and associated with the desire to escape conflict.

2.3 Interlanguage Pragmatics

Whereas Politeness Theory aims at establishing universal strategies used to save one's face during communication, studies on cross-cultural pragmatics (see, for instance, Blum-Kulka, House, Kasper 1989; Márquez-Reiter 2000; Ogiermann 2009; Rue, Zhang 2008) have demonstrated that different cultures perceive and realise FTA according to culture specific preferences across different language contexts. It goes without saying, when people interact in their L2(s) such differences should be taken into account. Research in this field, called Interlanguage Pragmatics, aims "at understanding how non-native speakers of a language acquire and develop socio-cultural skills in order to communicate their meanings in the second language appropriately and adequately" (Naiditch 2006, 6). A key to effective communication in L2 is pragmatic competence. According to Taguchi (2006, 514-15), pragmatic competence means the ability to deal with a complex interplay of language, language users, and context of interaction. L2 learners need linguistic forms and skills to perform day-to-day social functions in the target language, as well as to know which forms are appropriate to use in what situations.

Despite the increasing number of studies within the field of interlanguage pragmatics, it is somehow hard to grasp common trends among L2 learners (Nuzzo 2007); a proposal by Rose and Kasper (2001) suggests that L2 pragmatics is acquired in a five-staged path, from (i) pre-basic to (ii) formulaic, (iii) unpacking, (iv) pragmatic expansion, up to the eventual (v) fine-tuning. However, this developmental sequence is constrained by numerous variables and, given the cultural constraints on which pragmatic competences are based, a crucial aspect to be considered is the role of pragmatic transfer from one's L1 to their L2(s), i.e., when L2 learners use the strategies of their L1 to perform a linguistic function which is performed differently in the L2 (Taguchi 2009).

2.4 The Speech Act or Request

In order to examine to what extent pragmatic interference is evident in L2 learners of Russian and Italian, we have decided to investigate the FTA of request, one of the most salient and recurrent speech acts performed in everyday life. It is thus not surprising that requests are the most frequently studied speech act in cross-cultural and interlanguage pragmatics (Ogiermann 2009). Request belongs to directives and can be defined as the act performed by a speaker who wants the hearer to do or refraining from doing some action (Searle 1969, 66). According to pragmatic taxonomy, making a request is considered a threat both to the hearer's negative face – in that it restricts the hearer's freedom of action (Brown, Levinson 1987) – and to the speaker's positive face, as the speaker may sound demanding. In terms of strategies used to compensate the threat to the hearer's negative face, it is common to assume that indirectness correlates with negative politeness, because a more indirect illocution would imply optionality for the hearer (Leech 1983; Brown, Levinson 1987). However, the universality of this implication has been challenged by Ogiermann (2009), who noticed the Anglo-centric bias in such assumption and proposed to investigate politeness in contexts, such as the Russian one, where frankness is valued more than the avoidance of face-loss because indirectness is likely to be perceived as a waste of the hearer's time (Rathmayr 1994; Zemskaja 1997).

In order to account for cross-linguistic variation in pragmatics, the CCSARP (*Cross-Cultural Speech Act Realization Project*), developed by Blum-Kulka, House and Kasper (1989), created a comprehensive model according to which each speech act can be parsed into three elements: (i) head act, (ii) internal modifiers, and (iii) supportive moves or external modifiers. In particular, in line with the objectives of the present study, we will introduce how requests tend to be expressed in Russian and Italian.

2.4.1 Request in Italian

The speech act of requesting in Italian has been analysed by various studies (cf. Rossi 2012; 2015), in particular within the field of Interlanguage pragmatics (cf. Nuzzo 2007; Vedder 2008; Nuzzo, Gauci 2012; 2014).

Aiming at investigating request directness in informal contexts among native speakers of Italian, Rossi (2012) noted that the most frequent head acts in his corpus are imperatives (e.g., *passami il piatto* 'pass me the plate') and a particular form of interrogatives called *Mi X?*, where *mi* 'to me' expresses the beneficiary of the presupposed fulfilled request (e.g., *mi passi il piatto?* 'will you pass me the plate?').

Rossi (2012) claims that the imperative in Italian is used only in informal bilateral contexts and is often mitigated by internal modifiers, such as particles (*dai*, *valà*, 'c'mon') and phrasal minimisers (*un attimo* 'a moment'). Interrogative forms of request are constructed with the modal *potere* 'can', as in *puoi X?* 'can you X?'.

Tendencies on how requests are performed in Italian can be found also in studies on Italian L2, such as Nuzzo (2007), who states that the most frequent head acts are interrogatives, modified by negation and the modal *potere* 'can', and declaratives in conditional mood or imperfective past tense. Another study on L2 learners of Italian by Vedder (2008) shed light on the use of internal and external modifiers in requests. In particular, internal modifiers include: politeness markers (*per favore* 'please'), subjectivisers (*penso* 'I think', *secondo me* 'in my opinion'), diminutives (*un po'* 'a little'), hedge (*in qualche modo* 'somehow'), conditional forms (*mi daresti…?* 'could you give me…?'), lexical downtoners (*forse* 'perhaps', *possibilmente* 'possibly', *per caso* 'by chance'), request for agreement (*vero?* 'true?', *no?* 'no?'); whereas external modifiers could be classified into: addressing terms (*senti* 'listen'), guarantee (*domani te la riporto* 'I'll return it tomorrow'), minimizer (*Basta un'oretta, poi me la cavo da solo* 'A [little] hour is enough, then I can manage it by myself') and justifier (*l'avrò dimenticato a casa sul tavolo* 'I must have forgotten it on the table at home'). Less frequent are reinforcers, where the speaker increases the illocutionary strength, as in *davvero* 'indeed'.

With regards to orientedness, Italian requests can be addressed both to the speaker and to the hearer, with a preference for the latter, especially in contexts with a short social distance between the interlocutors; Italian requests can also be expressed by impersonal constructions – prototypically an impersonal deontic declarative like *bisogna* 'it is necessary' – which do not restrict the response space either to the speaker or the listener (Rossi 2015).

2.4.2 Request in Russian

As mentioned before, requesting in Russian seems to challenge the basic assumption that indirectness is an effective strategy to save the negative face of the hearer when threatened by the request. It follows that a large number of studies (see, among others, Mills 1992; Rathmayr 1994; Owen 2002; Hacking 2008; Larina 2003; Ogiermann 2009; Scherbakova 2010) have investigated this topic. A particular attention has been given to the imperative construction, claimed to be more frequent in Russian than in other Western European contexts (Ogiermann 2009), if not the most frequent strategy used to perform requests among natives of Russian (Wierzbicka 1991; Rathmayr 1994; Berger 1997; Larina 2003). Politeness is considered as

the main criterion according to which speakers choose between imperfective and perfective aspects in imperative requests, as argued by Benacchio (2002), in that perfective imperatives address negative politeness, whereas imperfective ones shorten the distance between the actors, and address their positive face.

As mentioned before, scholars do not agree whether imperative is the most common head act in Russian requests; Ogiermann (2009), for instance, claims that interrogatives outnumber imperatives, whereas Mills (1992) describes interrogative constructions as hyper-polite and unlikely to be used in informal contexts, where imperatives are preferred.

The relative directness of head acts in Russian is often mitigated by means of internal modification, such as: negative particle *ne* 'not'; modal *moč'* 'can', interrogative particle *li*; conditional particle *by*, politeness markers (*požalujsta* 'please', *bud' dobr* 'be good'), diminutives (*nemnožko* 'a little', *na minutočku* 'for a [little] minute'), often used in combination (cf. Mills 1992; Ogiermann 2009; Dubinina 2010; Podgorniy 2016). Amongst the most prominent supportive moves in requesting are: alerters, grounders, preparators, disarmer, and imposition minimizers.

Another noticeable aspect of Russian requesting unfolds in its tendency towards hearer-orientedness. Dubinina (2010) shows how Russian prefers hearer-oriented requests (e.g., *ty ne daš' mne konspekt?* 'don't you give me the notes?'), a formulation unlikely to be expressed in English, where requests tend to be speaker-oriented (e.g., Could I borrow your notes?). Conversely, in Russian a speaker-oriented request is used to acknowledge the role of the hearer, i.e., in formal contexts (Nikolaeva 2000). Russian allows also the impersonal formulation *možno* 'can/is possible to' followed by infinitive, which is neutral to the speaker's (Ogiermann 2009).

3 A Twofold Study

As the speech act of request triggers different politeness values and strategies in Italian and Russian, our research aims at finding whether and to what extent L2 learners rely on their L1's pragmatic habits when performing requests. To achieve this aim, two juxtaposed experiments have been set: the first experiment (henceforth EXP1) involved 9 L1 Russian learners of Italian L2, whereas the second experiment (henceforth EXP2) was conducted among 38 L1 Italian learners of Russian L2.

3.1 Methodology

The two studies presented here used different techniques to collect fresh data. On the one hand, L1 Russian learners of Italian (EXP1) were required to perform role plays, whereas L1 Italian learners of Russian (EXP2) have filled in a discourse completion task. Despite their different nature, both methods are extensively used in cross-linguistic pragmatics (Kasper 1999), allowing the two data sets to be – to a certain extent – comparable.

3.1.1 Role Plays

The methodology used to collect data among Russophone learners of Italian (EXP1) consisted in role plays, i.e., (semi)spontaneous interactions between interlocutors based on situational scenarios. Role plays allow to collect data that closely reflect L2 learners' language use in social contexts, because of the socially grounded nature of pragmatic competence.

The participants were offered four situations and roles they needed to play by interacting with the researcher (Anastasiia Rylova). They were also told to act out the dialogues as naturally as possible and in the way they wanted. First, the action took place in Italian, the informants' L2, and then in Russian, their L1.

The *stimuli* situations were taken from Naiditch (2006), who investigated requests in English performed by Brazilian ESL learners and L1 American English speakers, and in Portuguese performed by Brazilian Portuguese speakers. All the situations accounted for different variables (power, social distance and degree of imposition) and were culturally understandable to the Russian informants. The four *stimuli* were given to participants in Italian and Russian, and are here translated into English as follows:

(S1) boss – employee (asking for permission to leave earlier)
You need to go to the doctor and the only available time for an appointment was during your working hours. You need to leave the office earlier than usual, but you are in the middle of an important task your boss asked you to perform. You go to your boss' office to talk about it.

(S2) professor – student (asking to take a test on another day)
Your professor had established a specific day for the final exam from the beginning of the semester. It turns out that you won't be able to take the test on that day and need to take it some other time. You go to your professor's office to talk about it.

(S3) friend – friend (asking to borrow the camera for a trip)
You are going on vacation tomorrow and, while packing, you find out that your camera is broken. There is no time for you to go get a new camera and you're afraid you won't be able to buy one at your destination. You remember a friend who has a nice camera. You talk to your friend about it.

(S4) costumer – sales person (asking to use the restroom in a store)
While doing some shopping in a clothing store, you feel the need to use the restroom. You can't wait until you leave the store and there is nowhere else you could go to use the restroom anyway. You talk to the sales person about it.

3.1.2 Discourse Completion Tasks

In order to collect data among Italophone learners of Russian L2 (EXP2), a set of discourse completion tasks (henceforth DCT) was created and distributed among our informants. Unlike role plays, which can account for online competences but are highly costly in terms of time, DCT allow the collection of a large quantity of data with a neat control on variables in a short period. Despite the arising of issues on its reliability (see, for instance, Cyluk 2003), DCT is the most frequent method used in interlanguage pragmatics research.

The informants were given a printed copy with 3 situations involving a request in Russian, their L2, and Italian, their L1; they were required to write down the exact words they would have used to respond to each situation. In order to elicit authentic-like utterances, informants were given only six minutes to fill in the whole DCT.

The *stimuli*, provided in Russian and Italian, and here translated into English, account for different degrees of power, social distance, and imposition.

(R1) friend – friend (asking to borrow a pen)
You are at the university and need to take notes but you forgot your pen home. You notice that your friend sitting next to you has two pens in his pencil case. What would you say?

(R2) costumer – waiter (asking for a drink)
You are at the restaurant with friends. You are thirsty and would like to drink some orange juice. What would you say to the waiter?

(R3) student – professor (asking for a reference letter)
You are attending a competition for young translators. In order to participate, you need to have a reference letter signed by a professor of your university. What would you say to your professor?

3.2 Informants and Data Collection

3.2.1 L2 Learners of Italian

As far as EXP1 is concerned, data were collected among 9 L1 Russian learners of Italian L2. Each participant was asked to answer a questionnaire about their sociolinguistic background and was given a consent form.

With respect to language proficiency, all informants reported to have a good command of the English language, whereas their level of Italian ranges from basic (N=4) to intermediate (N=2) and advanced (N=3).

The informants are 19-25 years old, and one participant is 48 years old. All participants, except one, have graduated or are currently studying at language departments, and thus have a good command of several foreign languages – i.e., German, Portuguese, French, Spanish, Croatian, and Spanish. Only 2 out of 9 participants do not know any foreign languages besides Italian and English.

Data collection via role plays resulted in 72 dialogues (36 in Italian and 36 in Russian).

3.2.2 L2 Learners of Russian

As DCT allows for quick collections, data in EXP2 were gathered among 38 L1 Italian learners of Russian L2. Similarly, they were required to fill in a questionnaire on their sociolinguistic background and were required to agree on a written consent form.

All the informants are university students, aged 22-25, with a good to excellent command of the English language. With respect to their knowledge of other L2s, the most frequent ones are French, German and Spanish. Their level of Russian is quite homogeneous, as all the informants were attending a B2/C1 course of Russian. Furthermore, 11 out of 38 learners reported to have studied the Russian language in an immersive context, having spent from one month to one full year in a Russian speaking environment.

Collection via DCT produced 228 recordings (114 in Italian and 114 in Russian).

3.3 Data Analysis and Results

The starting point of data analysis considers head acts, the core of requests, in that they contain the primary formulation of the speech act. The level of directedness performed in the head act clearly states whether the politeness strategy is more indirect, thus aiming

at avoidance, or direct, targeting the clarity of the statement. First, we will analyse the types of head acts used by our informants, then we will investigate how and to what extent head acts are modified to mitigate the illocutionary force of the FTA; finally, we will consider whether there is a tendency to perform speaker-oriented or hearer oriented requests.

3.3.1 Head Acts

Relying on the model proposed by the CCSARP (Blum-Kulka, House, Kasper 1989), table 1 summarises the types of head acts produced by our informants in both EXP1 and EXP2. Head acts are divided into interrogatives (e.g., Can you give me a pen?), performatives (e.g., I want to ask you…), declaratives (e.g., I want to use your pen), and imperatives (e.g., Give me your pen). Table 1 shows the tokens and their percentage for each type of head act according to the language of performance (Italian or Russian) and the type of test (EXP1 or EXP2).

Table 1 Head Acts in EXP1 and EXP2

	ITA-EXP1		RUS-EXP1		ITA-EXP2		RUS-EXP2	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Interrogative	17	47.2	31	86.1	93	81.6	78	68.4
Performative	10	27.8	1	2.8	12	10.5	5	4.4
Declarative	6	16.7	2	5.6	6	5.3	11	9.6
Imperative	0	0	0	0	0	0	16	14.0
No act	3	8.3	2	5.6	3	2.6	4	3.5
TOT	36	100	36	100	114	100	114	100

Table 1 shows some unexpected results. The most common strategy used to formulate requests is interrogative, preferred 31 (86.1%) and 93 (81.6%) times in the informants' L1, Russian and Italian respectively. Albeit percentages are lower, interrogatives are the most frequent head act in L2 production as well – i.e., N=17 (47.2%) in Italian L2 and N=78 (68.4%) in Russian L2.

Performatives are more common in Italian than Russian, both among L1 speakers, with 12 occurrences (10.5%), and L2 learners, with 10 occurrences (27.8%). Russian learners of Italian always rely on the formula *volevo chiedere se* '(I) wanted to ask if' with the verb *volere* 'want' in the imperfective past, as in example (1); Italian L1 speakers' performatives embrace *volere* 'want' both in the imperfective past (2a) and in the conditional mood (2b), the latter often calqued in their L2, as in (3).

(1) *volevo chiedere se puoi darmi in prestito la tua camera fotografica*
'(I) wanted.IMP to ask if you can lend me your camera' [RUS2, S3, ITA]

(2a) *Le volevo chiedere se gentilmente era disponibile…*
'(I) wanted.IMP to ask if you are kindly available…' [ITA6, R3, ITA]

(2b) *Vorrei chiederle se gentilmente potrebbe firmare…*
'(I) wanted.COND to ask if you could kindly sign…' [ITA9, R3, ITA]

(3) *ja chotela by poprosit' Vas napisat'…*
'I wanted COND to ask you to write…' [ITA13, R3, RUS]

Declaratives are likely to be expressed by *want*-statements, as in (4). Interestingly, they are more common in L2 than L1 production and their directedness is often mitigated by politeness markers, such as *per favore / požalujsta* 'please'.

(4) *ja choču apel'sinovyj sok, požalujsta*
'I want orange juice, please' [ITA15, R2, RUS]

However, the most striking result in our data is the total absence of imperative constructions in L1 Russian requests. Even in S3, the situation with the lowest degree of imposition and the shortest social distance, all the informants avoided imperatives and opted for interrogatives; sometimes interrogatives are even modified by the modal *moč'* 'can' and the conditional particle *by* – as in (5) – which are described in the literature as hyper-polite solutions (Mills 1992).

(5) *ja mogla by u tebja eë porposit'?*
'Can COND I ask it to you?' [RUS8, S3, RUS]

The only occurrences of imperatives are thus found among Italian learners of Russian in EXP2, where 8 out of 16 imperatives are even used in formal contexts, i.e., addressing the speaker in the formal 2nd person plural, as in (6).

(6) *dajte mne ručku, požalujsta*
'give.2PL me a pen, please' [ITA19, R1, RUS]

Finally, the cases in which the act was avoided are often declaratives in which the informants stated their incapability of formulating a proper request in the provided situation (e.g., *ne znaju* 'I don't know').

In sum, analysis on the head acts performed by our informants in EXP1 and EXP2 shows that interrogatives are by far the most common strategy used to perform requests, both in Italian and Russian, slightly more often in their L1 than in their L2. Performatives are common in L2 production and, unexpectedly, imperatives are never used in Russian L1.

3.3.2 Modifiers

In order to understand to what extent politeness is conveyed, it is crucial to investigate what kinds of modifiers are used to mitigate the abovementioned head acts. Table 2 shows the number of occurrences of different modifiers in EXP1 and EXP2; percentages here are in relation to the number of utterances collected, i.e., N=36 in EXP1 and N=114 in EXP2 [tab. 1]. The modifiers are listed as follows: can, i.e., the modal *potere* in Italian and *moč'* in Russian; conditional, expressed by a proper mood in Italian and by the particle *by* in Russian; negation, marked by the particles *non* in Italian and *ne* in Russian; interrogative, i.e., the question tag *o no?* 'or not?' in Italian and the binary interrogative particle *li* in Russian; please, as the Italian politeness marker *per favore* and the Russian one *požalujsta*.

Table 2 Modifiers in EXP1 and EXP2

	ITA-EXP1		RUS-EXP1		ITA-EXP2		RUS-EXP2	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Can	28	77.8	29	80.6	76	66.7	74	64.9
Conditional	4	11.1	15	41.7	83	72.8	20	17.5
Negation	1	2.8	11	30.6	0	0	10	8.8
Interrogative	1	2.8	12	33.3	0	0	6	5.3
Please	2	5.6	3	8.3	39	34.2	57	50.0
TOT	36	100	70	194.4	198	173.7	167	146.5

The possibility of having more than one modifier in one utterance allows such variability in the total occurrences across the same test. It is worth noticing that modifiers are used by both groups more in their L1 than in their L2; in particular, Russian learners of Italian introduced about half modifiers when they acted in Italian (N=36, i.e., one per utterance on average) compared to their production in their L1 (N=70, i.e., about two modifiers per utterance).

In EXP1, native speakers of Russian demonstrated that a frequent modifier used in their L1 is *moč'* 'can' (N=29, 80.6%), followed by – and often combined with – conditional (N=15, 41.7%), interrogative (N=12, 33.3%), and negative (N=11, 30.6%) particles. The example in (7), for instance, shows how the interrogative request is modified by the verb *moč'* 'can', the negative particle *ne*, and the conditional particle *by*.

(7) *ne mogla by ty ego mne odolžit', bukval'no na nedelju?*
'NEG can COND you lend me it, literally for a week?' [RUS2, S3, RUS]

Interestingly, in Russian L1 data, *požalujsta* 'please' is used only 3 times. With regards to Russian L2, Italian learners tend to rely more on *moč'* 'can' (N=74, 64.9%) and less on conditional, negative, and interrogative particles. Especially the latter modifiers are often used in hyper-polite contexts, as in (8).

(8) *Prostite, sėr, ne mogli by Vy prinesti mne apel'sinovyj sok, požalujsta?*
'excuse me, sir, NEG can COND you bring me orange juice, please?'
[ITA33, R2, RUS]

Unlike native speakers, Italian informants have frequently introduced the politeness marker *požalujsta* 'please' in Russian; this is partially due to the fact that Italian informants did produce imperative constructions, where the politeness marker *požalujsta* 'please' is required as the only element capable to mitigate the directness of the imperative, as shown in (9).

(9) *daj mne tvoju ručku, požalujsta!*
'give me your pen, please!' [ITA31, R1, RUS]

In EXP2, the most recurrent modifiers used by native speakers of Italian in their L1 are the modal *potere* 'can' (N=76, 66.7%) and the conditional mood (N=83, 72.8%); sometimes the combination of the two modifiers results in the forms *potrei/potresti/potrebbe*, i.e., conditional forms of *potere* 'can', as in (10).

(10) *mi scusi, potrebbe portarmi del succo all'arancia, per favore?*
'excuse me, could you bring me some orange juice, please?' [ITA8, R2, ITA]

Whereas negation and question tags are never uttered, Italian speakers quite frequently add the politeness formula *per favore* 'please' (N=39, 34.2%), as already exemplified in (10).

Italian sentences performed by Russian learners are very often modified by the modal *potere* 'can' (N=28, 77.8%), but only 4 times also by the conditional mood, as in (11).

(11) *magari tu potresti prestarmi la tua?*
'maybe you could lend me yours?' [RUS4, S3, ITA]

The only case of interrogative formula performed in Italian by a Russian learner is shown in (12) and is clearly a calque of the Russian Y/N question.

(12) *posso andare o no?*
'can I leave or not?' [RUS3, S1, ITA]

The only occurrence of negation in Italian L2, shown in (13), displays an ambiguous case, in that it is not clear whether the negative interrogative is an ability question or an indirect request.

(13) *Non posso essere… essere… passare questo esame nel questa data*
'NEG can (I) be… be… pass the exam on that date?' [RUS3, S2, ITA]

A final remark on the Italian production by Russian learners concerns the rare use of the politeness marker *per favore* 'please' (N=2, 5.6%), which mirrors its infrequent usage also in the informants' L1.

In sum, modifiers are more numerous in one's L1 production than in their L2. Whereas the modal 'can' and the conditional are the most common modifiers in L1, L2 learners tend to rely more on the modal 'can' than on conditional forms; furthermore, the politeness marker 'please' is significantly more frequent among Italians, both in their L1 and L2, than among Russian informants.

3.3.3 Orientedness

Finally, table 3 accounts for the perspective taken by the informants when they addressed their requests, namely towards themselves (speaker-oriented), towards their interlocutor (hearer-oriented), or without addressing the request to any of the interlocutors, i.e., by using an impersonal construction. The reader should note that the total number of structure produced does not include the utterances where the head act was not performed.

Table 3 Orientedness in EXP1 and EXP2

	ITA-EXP1		RUS-EXP1		ITA-EXP2		RUS-EXP2	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Hearer-oriented	7	21.2	16	47.1	86	76.1	75	67.0
Speaker-oriented	23	69.7	11	32.4	24	21.2	18	16.1
Other	3	9.1	7	20.6	3	2.7	19	17.1
TOT	33	100	34	100	113	100	112	100

In EXP1, about half of the requests by L1 Russian speakers was hearer-oriented (N=16, 47.1%). However, also speaker-oriented requests (N=11, 32.4%) and impersonal constructions (N=7, 20.6%) are quite common. In particular, impersonal constructions are almost always represented by *možno* 'can/is possible to', as in (14).

(14) *možno li vospol'zovat'sja ubornoj Vašego magazine?*
'can.IMPERS LI use the restroom in your shop?' [RUS1, S4, RUS]

When performing requests in Italian, Russian learners adopt a completely different strategy. The vast majority of utterances are speaker-oriented (N=23, 69.7%), as in (15a). Hearer-oriented requests are less frequent (N=7, 21.2%), and only 3 occurrences of impersonal orientation are expressed by the formula *è possibile* 'is it possible', as in (15b).

(15a) *posso io prendere la tua fotocamera per due settimane?*
'can I take your camera for two weeks?' [RUS3, S3, ITA]

(15b) *forse è possibile fare qualcosa?*
'maybe is it possible to do something?' [RUS4, S1, ITA]

On the other hand, in EXP2, Italian informants revealed a strong preference for hearer-oriented requests in their L1 (N=86, 76.1%), followed by speaker-oriented ones (N=24, 21.2%). The only 3 cases of impersonal constructions are occurrences of the already mentioned formula *è possibile* 'is it possible'. Similarly, Italian learners of Russian showed a tendency to prefer hearer-oriented requests in their L2 (N=75, 67.0%). A similar number of tokens is found among speaker-oriented requests (N=18, 16.1%) and impersonal constructions (N=19, 17.1%), the latter being always characterised by the use of *možno* can/is possible to' – as in (16) – which happens to be indeclinable, and thus less cognitively costly to the L2 speakers.

(16) *možno prinesit' nas nemnogo apel'sinogo soka, požalujsta?*
'can.IMPERS bring us some orange juice, please?' [ITA29, R2, RUS]

In sum, both Russian and Italian informants displayed a preference for hearer-oriented over speaker-oriented requests in their L1; however, unlike Italian learners, who showed the same tendency in their L2, Russian learners of Italian preferred speaker-oriented solutions in their L2. Despite impersonal address is plausible in both languages, a significant use of them is found only in Russian, both L1 and L2.

4 Discussion and Conclusion

Analysis of data collected among Russian learners of Italian via role plays (EXP1) and Italian learners of Russian via DCT (EXP2) allows for a variety of considerations. First and foremost, the validity of the results should be confronted with some limits of the present twofold study, such as the heterogeneous practices used to collect data, the fictitious experimental settings, and the paucity of informants that took part in our tests. However, irrespectively of these methodological issues, some results provide fruitful insights into our learners' in-

terlanguage pragmatic competence and the role played by L1 transfer into their L2.

The analysis on head acts confirmed what stated by literature on requests in Italian and Russian, as long as interrogatives are the most common strategy. Such tendency is mirrored also in our informants' interlanguage. Unlike previous studies, Russian native speakers never used imperative constructions, often relying on hyper-polite strategies even in informal contexts. To our knowledge, a similar phenomenon was noticed in written DCT by Edmondson and House (1991), who claimed that such over-suppliance of polite strategies is triggered by the instrument of DCT itself; however, our Russian L1 data were collected via role plays. Another plausible explanation of the lack of imperative among native speakers of Russian might be connected to the intrinsic features of our population, i.e., young students enrolled in foreign language courses; on the one hand, their multicultural education and the multilingual experimental setting might have affected their production towards more 'cross-cultural', i.e., indirect, politeness routines; on the other hand, our data might reflect a possible shift among youngsters towards more 'Western-like' pragmatic values and strategies.

With regards to modifiers, whereas the modal 'can' is common in L1 and L2, the conditional forms are frequent in L1 and rare in L2 production. In line with Nuzzo's (2007) findings, this scarcity suggests that the morphological complexity of conditional prevents L2 learners from using it as frequently as in their L1. Furthermore, Italian informants use the politeness marker 'please' in their L1 and L2 more than Russian informants; this can be related to the fact that Russians, in general, rely on more indirect head acts, which thus require less politeness modifiers to compensate the illocutionary force of the request. Conversely, an overall directedness in Italians' head act production is mitigated by morphosyntactic modifiers, like the modal 'can' and the conditional, and lexical elements, like the politeness marker 'please'.

Results on orientedness support the preference for hearer-oriented formulations, with the only exception of Italian requests performed by Russian learners, who used a significant number of speaker-oriented expressions, thus confirming their tendency towards indirectness.

In sum, data on Russian L1/L2, Italian L1/L2, and their comparison show that phenomena in interlanguage pragmatics are the result of a bundle of causes, ranging from morpho-syntactic competence (as the scarce command of the conditional morphology) to bias caused by the experimental setting, ultimately demonstrating how L1 transfer *per se* cannot account for the full range of interlanguage pragmatic variation found in our data.

Bibliography

Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.

Barron, A.; Yueguo, G.; Steen, G. (2017). *The Routledge Handbook of Pragmatics*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis group.

Benacchio, R. (2002). "Konkurencija vidov, vežlivost' i ėtiket v russkom jazyke". *Russian Linguistics*, 26, 149-78. https://doi.org/10.1023/a:1016149316524.

Berger, Tilman (1997). *Alte und neue Formen der Höflichkeit im Russischen – eine korpusbasierte Untersuchung höflicher Direktiva und Kommissiva*. Kosta, P.; Mann, E. (eds), *Slavistische Linguistik 1996*. München: Otto Sagner, 9-29.

Blum-Kulka, S.; House, J.; Kasper, G (1989). *Cross-Cultural Pragmatics: Requests and Apologies*. Norwood (NJ): Ablex.

Brown, P.; Levinson, S.C. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/cbo9780511813085.

Byram, M. (2012). "Conceptualizing Intercultural (Communicative) Competence and Intercultural Citizenship". Jackson, J. (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis, 85-98. https://doi.org/10.4324/9780203805640.ch5.

Cyluk, A. (2013). "Discourse Completion Task: Its Validity and Reliability in Research Projects on Speech Acts". *Anglica: An International Journal of English Studies*, 22(2), 101-12.

Dubinina, I. (2010). "How to Ask for a Favor: A Pilot Study in Heritage Russian Pragmatics". Mustajoki, A.; Protassova, E.; Vakhtin, N. (eds), *Instrumentarium of Linguistics: Sociolinguistic Approaches to Non-Standard Russian*. Helsinki: University of Helsinki Press, 418-30. Slavica Helsingiensia 40.

Edmondson, W.J.; House, J.; Phillipson, R. (1991). "Foreign/Second Language Pedagogy Research". Phillipson, R.; Kellerman, E.; Selinker, L.; Sharwood Smith, M.; Swain, M. (eds), *A Commemorative Volume for Claus Færch*. Clevedon (UK): Multilingual Matters, 273-87.

Ervin-Tripp, S. (1976). "Is Sybil there? The Structure of Some American English Directives". *Language in Society*, 5(1), 25-66. https://doi.org/10.1017/s0047404500006849.

Finegan, E. (2014). *Language: Its Structure and Use*. Andover (UK): Cengage Learning.

Searle, J.R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/cbo9781139173438.

Fitch, K.L. (1994). "A Cross-Cultural Study of Directive Sequences and Some Implications for Compliance-Gaining Research". *Communications Monographs*, 61(3), 185-209. https://doi.org/10.1080/03637759409376333.

Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behaviour*. Garden City; New York: Anchor Books.

Goodwin, M.H. (2006). "Participation, Affect, and Trajectory in Family Directive/Response Sequences". *Text & Talk*, 26(4/5), 513-41. https://doi.org/10.1515/text.2006.021.

Hacking, J.F. (2008). "Socio-Pragmatic Competence in Russian: How Input is not Enough". Katz, S.L.; Watzinger-Tharp, J. (eds), *Conceptions of L2 Grammar: Theoretical Approaches and their Application in the L2 Classroom*. Andover (UK): Cengage Learning, 110-25.

Holmes, J. (2006). *Politeness Strategies as Linguistic Variables*. Wellington: Elsevier Ltd. https://doi.org/10.1016/b0-08-044854-2/01512-1.

Kasper, G. (1999). "Data Collection in Pragmatics Research". *University of Hawai'i Working Papers in English as a Second Language*, 18(1), 71-107. https://doi.org/10.5040/9781350934085.ch-014.

Larina, T. (2003). *Kategorija vežlivosti v anglijskoj i russkoj kommunikativnych kul'turach*. Moscow: Izdatel'stvo Rossijskogo Universiteta Družby Narodov.

Leech, G.N. (2016). *Principles of Pragmatics*. London: New York: Routledge.

Márquez-Reiter, R. (2000). *Linguistic Politeness in Britain and Uruguay: A Contrastive Study of Requests and Apologies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. https://doi.org/10.1075/pbns.83.

Mills, M.H. (1992). "Conventionalized Politeness in Russian Requests: A Pragmatic View of Indirectness". *Russian Linguistics*, 16, 65-78. https://doi.org/10.1007/bf02529539.

Naiditch, F. (2006). *The Pragmatics of Permission: A Study of Brazilian ESL Learners* [PhD Dissertation]. New York: New York University.

Nikolaeva, T.M. (2000). "Ėtnotipologijaizvinenijkakzerkalo 'ModelejMira'". *Russian Linguistics*, 24 (2), 183-92. https://doi.org/10.1023/a:1007090712278.

Nuzzo, E. (2007). *Imparare a fare cose con le parole: richieste, proteste, scuse in italiano lingua seconda*. Perugia: Guerra Edizioni.

Nuzzo, E.; Gauci, P. (2012). *Insegnare la pragmatica in Italiano L2. Recenti ricerche nella prospettiva della teoria degli atti linguistici*. Roma: Carocci.

Nuzzo, E.; Gauci, P. (2014). "From a Study on Request Modifiers in L2 Italian". *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 43(1), 153-67.

Ogiermann, E. (2009). "Politeness and In-Directness Across Cultures: A Comparison of English, German, Polish and Russian Requests". *Journal of Politeness Research*, 5, 189-216. https://doi.org/10.1515/JPLR.2009.011.

Owen, J.S. (2001). *Interlanguage Pragmatics in Russian: A Study of the Effects of Study Abroad and Proficiency Levels on Request Strategies* [PhD Dissertation]. Ann Arbor: Bryn Mawr College.

Podgornyj, D.S. (2016). "Rečevye formuly vežlivosti v russkom i anglijskom jazykach: ponjatie, vidy, kommunikativnaja rol' (na primere analiza formul obraščenija i pros'by)". *International Journal of Applied and Fundamental Research*, 11(4), 756-9.

Rathmayr, R. (1996). *Pragmatik der Entschuldigungen. Vergleichende Untersuchung am Beispiel der Russischen Sprache und Kultur*. Köln: Böhlau Verlag. https://doi.org/10.5861/ijrsll.2014.799.

Rose, K.R.; Kasper, G. (2001). *Pragmatics in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139524797.

Rossi, G. (2012). "Bilateral and Unilateral Requests: The Use of Imperatives and *Mi X*? Interrogatives in Italian". *Discourse Processes*, 49(5), 426-58. https://doi.org/10.1080/0163853X.2012.684136.

Rossi, G. (2015). *The Request System in Italian Interaction* [PhD Dissertation]. Nijmegen: Radboud University Nijmegen.

Rue, Y.J.; Zhang, G.Q. (2008). *Request Strategies: A Comparative Study in Mandarin Chinese and Korean*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. https://doi.org/10.1075/pbns.177.

Shcherbakova, E.V. (2010). *Appropriateness in Requests: Perspectives of Russian EFL Learners* [MA Dissertation]. Ames: Iowa State University. https://doi.org/10.31274/etd-180810-1001.

Taguchi, N. (2006). "Analysis of Appropriateness in a Speech Act of Request in L2 English: Pragmatics". *Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA)*, 16(4), 513-33. https://doi.org/10.1075/prag.16.4.05tag.

Taguchi, N. (2009). "Pragmatic Competence in Japanese as a Second Language: An Introduction". Taguchi, N. (ed.), *Pragmatic Competence*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1-18. https://doi.org/10.1515/9783110218558.1.

Vedder, I. (2008). "Competenza pragmatica e complessità sintattica in italiano L2: l'uso dei modificatori nelle richieste". *Linguistica e Filologia*, 25(1), 99-123.

Wierzbicka, A. (1991). *Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783112329764.

Wilkinson, J. (2012). "The Intercultural Speaker and the Acquisition of Intercultural Global Competence". Jackson, J. (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis, 296-309. https://doi.org/10.4324/9780203805640.ch18.

Zemskaja, E.A. (1997). "Kategorija vežlivosti: Obšie voprosy – nacional'no-kul'turnaja specifika russkogo jazyka". *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 56, 271-301.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Between Time and Discourse
A Syntactic Analysis of Italian *poi*

Federica Cognola
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Silvio Cruschina
University of Helsinki, Finland

Abstract In this article the different functions of Italian *poi* are described and analysed from a cartographic perspective. We show that in addition to its use as a temporal adverb (*after*, *then*), *poi* can be used as a temporal or logical connective adverb, as a discourse marker and as a modal particle. These functions can be correlated with different positions in the clause and with differences in the internal structure of the element itself. Finally, we identify the syntactic environments and sentence types in which *poi* occurs in its function as a modal particle, as well as the special interpretations that are associated with its presence.

Keywords Connective. Discourse marker. Topic. Modal particle. Verum focus. Polarity.

Summary 1 Introduction. – 2 *Poi* as an Adverb: Temporal and Logical Succession. – 2.1 *Poi* as a Temporal Adverb. – 2.2 *Poi* as a Connective Expressing Logical Succession. – 2.3 Derivation. – 3 *Poi* as a Discourse Marker: Conclusion, Contrast and Topic Marker. – 3.1 Discourse Marker: Contrast and Conclusion. – 3.2 Topic Marker. – 4 Evidence for *Poi* as a Modal Particle. – 4.1 Definition of 'Modal Particles'. – 4.2 *Poi* as a Modal Particle. – 5 Conclusions.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-07-30
Accepted 2021-09-13
Published 2021-10-28

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Cognola, F.; Cruschina, S. (2021). "Between Time and Discourse: A Syntactic Analysis of Italian *poi*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 87-116.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/015

1 Introduction

The aim of this paper is to describe and provide a comprehensive cartographic analysis of the different uses of Italian *poi*, "after, then". Based on: i) literary examples, ii) data from corpora of spoken and written Italian and iii) our intuitions of native speakers of Italian, we show that as well as being used as a temporal adverb (1a), *poi* can be used as a temporal/logical connective adverb (1b, Ferrari 2010; Ferrari 2021; Ferrari, Zampese 2016), as a discourse/topic marker (1c, cf. Bazzanella 1995) and as a modal particle (1d, Thurmair 1989). The different usages are illustrated in (1); (1a-c) are examples from Cruschina and Cognola (2021, 55, 58).

(1a) È Trebi, vivo, che voglio. I suoi casini li sapremo **poi**. (CORIS)
'It's Trebi, alive, that I want. We will get to know his troubles later.'

(1b) Come si diventa orafi? Innanzitutto frequentando una scuola specializzata. **Poi** si apprendono "dal vivo" le tecniche adottate dai singoli artigiani. (CORIS)
'How do you learn to become a goldsmith? First of all, by attending a specialist school. Then, you learn "in person" the techniques adopted by the individual craftsmen.'

(1c) Un video così lo sanno fare pure i video amatori, ma la canzone **poi** che cosa mi rappresenta? (PAISÀ)
'Even video amateurs are able to make a video like that, but then what does the song represent?'

(1d) Non è **poi** così male! (Coniglio 2008, 112)
'It's not so bad, after all.'

Parts of this paper were presented at the Linguistic Colloquium at the University of Venice (17 November 2020). We thank the participants, in particular Anna Cardinaletti, Guglielmo Cinque, and Marco Coniglio, and two anonymous reviewers for useful comments and suggestions. Most of the examples discussed in this paper come from the following corpora of Italian: the corpus of written Italian CORIS, the platform PAISÀ for Italian language learning Italian on annotated corpora, the corpus of spoken Italian KIParla, and the corpus of texts from the Italian newspaper *La Repubblica*. For orthographic consistency, some transcriptions have been adjusted (e.g. with respect to punctuation or the use of capital letters). In a few cases an equivalent of *poi* is missing from the English translation. The examples from Umberto Eco's novels *Foucault's Pendulum* (FP) and *The Name of the Rose* (NR) are taken from the parallel corpus *Intercorp* (`https://intercorp.korpus.cz/?lang=en`) and were collected by the student Valeria Trevisan for her internship at the University Ca' Foscari of Venice (*Creazione di un corpus parallelo tedesco-italiano*, responsible: Federica Cognola). The editions used by *Intercorp* are the following: *Il Nome della Rosa*, Milano, Edizione RCS Libri SPA, 1998, and *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1989.

Although this work stems from joint research, for the administrative purposes of Italian academia Federica Cognola takes responsibility for §§ 3, 4 and 5, and Silvio Cruschina for §§ 1 and 2.

We propose (cf. also Cruschina, Cognola 2021) that *poi* exhibits the function of:

a. A connective, expressing a relationship between two linguistic items at inter-sentential level and it specifies how the event should be situated and establish logical relations between events;
b. A discourse marker, i.e. an element with a discourse managing function;
c. A modal particle (in the sense of Weydt 1969; Thurmair 1989), i.e. an element with a reduced categorial status with the purely pragmatic function of expressing the speaker's attitude toward the utterance's content.

Following Cruschina and Cognola (2021), we propose that this tripartite distinction correlates with different structural positions in which *poi* can occur: when used as a connective *poi* is assumed to be located in the CP and to a lesser extent in the IP; when used as a modal particle *poi* is bound to the IP; and when used as a temporal adverb it is hosted in an Adverb position in the IP. When used as a discourse marker, *poi* is compatible with all three positions.

We show that the functions of *poi* in (1) also correlate with differences in its internal structure (i.e. as a strong, weak or clitic element according to Cardinaletti, Starke 1999), and that the temporal and logical connective functions coexist with pragmatic functions typical of discourse markers and modal particles. More specifically, *poi* as a maximal category can only be interpreted as a temporal adverb or as a logical connective, in which case it is hosted in a Spec position of the left periphery or in the TP area (cf. Cinque 1999). When *poi* functions as a topic/discourse marker it is a weak element, i.e. it is destressed and pronounced with a low intonation. When used as a modal particle (MP), *poi* appears in negative clauses and interrogative clauses, and will be shown to feature all typical properties of MPs, i.e.: i) it is structurally a weak element; ii) it appears in the TP area between finite verb and auxiliary (lower than *mica*, cf. Cinque 1999); iii) it involves the activation of ForceP in the left periphery (cf. Coniglio, Zegrean 2012) and of FocusP and PolarityP (Cognola, Schifano 2018a; 2018b).

The paper is organised as follows. In section 2 we discuss the function of *poi* as an adverb and a connective. Section 3 deals with *poi* as a discourse marker, while in section 4 we provide evidence in favour of the fact that *poi* can also be a modal particle. Section 5 summarises the results.

2 *Poi* as an Adverb: Temporal and Logical Succession

The aim of this section is to investigate the distribution and syntactic properties of *poi* when used as an adverb with temporal meaning and connective function.

2.1 *Poi* as a Temporal Adverb

As a temporal adverb, *poi* may indicate posteriority with respect to (i) the speech time or (ii) a previous event (cf. Cruschina, Cognola 2021).[1] When the adverb *poi* expresses posteriority with respect to the speech time, it contributes to the temporal localisation and to the interpretation of the host sentence, situating the event at a later time, which is posterior to the utterance time (*afterwards, later*). In this function *poi* typically appears in the sentence-initial position.

(2a) Belbo le passò teneramente il braccio intorno alle spalle, la baciò su una tempia, le ravviò i capelli, **poi** disse verso la sala: "Scusatela, non è abituata a bere così." (FP)
'Belbo put kindly his arm around her shoulders, kissed her on her head, fixed her hair, then said towards the room: "Sorry, she is not used to drinking like this".'

(2b) Arrivati a pochi metri gli uni dagli altri, i due gruppi si fronteggiarono, digrignanti, **poi** i capi si fecero avanti e parlamentarono. (FP)
'When the two groups were a few metres apart, they faced each other, showing their teeth, then the leaders stepped forward and had a discussion.'

(2c) Ascoltò per qualche secondo, **poi** mi guardò, pallido, e mi disse: "Hanno ammazzato il colonnello, o qualcosa del genere". (FP)
'He listened for a few seconds, then looked at me, pale, and said: "The colonel has been killed, or something like that".'

A final (3a) or clause-internal (3b,c) position for *poi* is also possible when it is used as a temporal adverb:

(3a) È Trebi, vivo, che voglio. I suoi casini li sapremo **poi**. (CORIS)
'It's Trebi, alive, that I want. We will get to know his troubles later.'

(3b) Di organizzare questo primo incontro era stato appunto incaricato Guglielmo da Baskerville. Il quale avrebbe dovuto **poi** rappresentare il punto di vista dei teologi imperiali ad Avignone, se avesse ritenuto che il viaggio era possibile senza pericolo. (NR)
'William of Baskerville was charged with organising this first meeting. He would later have to represent the point of view of imperial theologians in Avignon, if he considered the journey there to be safe.'

1 In the latter case is *poi* is analysed as a connective adverb (for an overview of the notion of 'connective' we refer the reader to Ferrari 2010; Ferrari 2021; Ferrari, Zampese 2016).

(3c) Come faceva a prevedere che Michele stesso avrebbe **poi** deciso di appoggiarsi ai teologi dell'impero e al popolo per condannare il papa? (NR)
'How could he predict that Michele would later decide to use the imperial theologians and the people to condemn the Pope?'

When used as a temporal adverb, *poi* is a maximal category according to Cardinaletti and Starke's (1999) tests, and this holds for all potential positions for *poi*. Evidence for this is provided by the fact that *poi* can be modified by an element such as *solo*, as expected if it is a maximal category (weak elements and syntactic heads cannot be modified, as shown by Cardinaletti, Starke 1999).[2]

(3a′) È Trebi, vivo, che voglio. I suoi casini li sapremo **solo poi** / **Solo poi** sapremo i suoi casini
'It's Trebi, alive, that I want. We will get to know his troubles only later on.'
(3b′) Di organizzare questo primo incontro era stato appunto incaricato Guglielmo da Baskerville. Il quale avrebbe dovuto (**solo poi**) rappresentare (**solo poi**) il punto di vista dei teologi imperiali ad Avignone, se avesse ritenuto che il viaggio era possibile senza pericolo.
'William of Baskerville was charged with organising this first meeting. He would only later have to represent the point of view of imperial theologians in Avignon, if he considered the journey there to be safe.'
(2b′) Arrivati a pochi metri gli uni dagli altri, i due gruppi si fronteggiarono, digrignanti, (**solo poi**) i capi (**solo poi**) si fecero avanti (**solo poi**) e parlamentarono
'When the two groups were a few metres apart, they faced each other, showing their teeth, only later on the leaders stepped forward and had a discussion.'

2.2 *Poi* as a Connective Expressing Logical Succession

Instead of temporal succession (*afterwards, at a later time*), connective *poi* can express logical succession or sequence (*next in order, in addition*). The initial (scene-setting, cf. below) position is also frequent in this function:

(4a) Come si diventa orafi? Innanzitutto frequentando una scuola specializzata. **Poi** si apprendono "dal vivo" le tecniche adottate dai singoli artigiani. (CORIS; Cruschina, Cognola 2021, 57)
'How do you learn to become a goldsmith? First of all, by attending a specialist school. Then, you learn "in person" the techniques adopted by the individual craftsmen.'
(4b) Quella verso il torrione immetteva nella stanza E che avevamo appena percorso. **Poi** c'era una parete piena e infine un' apertura che immetteva in una seconda stanza cieca con l'iniziale U. (NR)
'The one to the tower led to room E, which we had already taken. After this room there was a wall and at the end an opening which led into to a second room with no windows and the letter U.'

2 We thank Marco Coniglio for suggesting us to use *solo* as a modification of *poi* here.

(4c) Prima ce li ha presentati come sergenti di un film di John Ford, **poi** come dei sudicioni […] (FP)
'At the beginning they were presented as sergeants from a John Ford movie, then as sinners […].'

(4d) Il criterio era rigoroso, e credo sia lo stesso seguito dai servizi segreti: non ci sono informazioni migliori delle altre, il potere sta nello schedarle tutte, e **poi** cercare le connessioni. (FP)
'The procedure was rigorous and I think it is the same one used by the Secret Service: no piece of information is better than another, the power follows from filing them all, and then searching for connections.'

Here the meaning and the connective function of *poi* have evolved from the basic temporal value to a logical value, establishing a logical (rather than temporal) order. This means that a connective can create logical connections between text parts, and not only temporal connections between events (cf. Cruschina, Cognola 2021). Both in its temporal and logical function, *poi* contributes to the structure and the hierarchical organisation of the text by marking the development of the events, the linear progression of the utterances. A similar semantic contribution is provided to its host sentence, that is, a binary relation between two utterances (for a similar development of German *denn* 'then', cf. Diewald 1997).

In this function, *poi* occurs predominantly in the initial position, but the middle position is also possible:

(5a) Incontrando ieri i giornalisti, Riccio ha ricordato le difficili condizioni in cui era costretto a lavorare […]. Riccio ha **poi** anche parlato del suo tenore di vita "quasi francescano". (CORIS; Cruschina, Cognola 2021, 57)
'When he met the journalists yesterday, Riccio recalled the difficult conditions in which he was forced to work […]. Riccio then also talked about his "almost-Franciscan" way of life.'

(5b) Molto ricca anche la guida di SuperEva all'indirizzo http://guide.supereva.it/salute-e-benessere. Ci sono **poi** siti che hanno l'aspetto di una rivista ma forniscono molti servizi informativi. (CORIS; Cruschina, Cognola 2021, 57)
'The SuperEva guide at the address http://guide.supereva.it/salute-e-benessere is also very rich (in information). There are in addition sites that look like a journal but provide many information services.'

When used as a connective logical adverb, *poi* is a maximal category in the sense of Cardinaletti and Starke (1999), and this holds for all potential positions for *poi*. Evidence for this is provided by the fact that *poi* can be modified by an element such as *solo*, and can appear in coordination, as expected if it is a maximal category (Cardinaletti, Starke 1999).

(6a) Prima ce li ha presentati come sergenti di un film di John Ford, **solo poi** come dei sudicioni.
'First he introduced them to us as sergeants from a John Ford's film, only later on as sinners.'

(6b) Riccio ha **poi e senza esitazioni/solo poi** anche parlato del suo tenore di vita "quasi francescano".
'Riccio then also talked about his "almost-Franciscan" way of life without hesitation.'

(6c) **Poi e senza esitazioni / Solo poi** Riccio ha anche parlato del suo tenore di vita "quasi francescano".
'Only then did Riccio also talked about his "almost-Franciscan" way of life without hesitation.'

2.3 Derivation

We propose that when *poi* indicates temporal and logical succession, it is an adverb and a maximal projection in all positions (sentence initial, sentence final and sentence internal). The postverbal and clause-internal positions involve the same position for *poi* and different positions for the verb. We argue that, in this function, *poi* sits in the specifier position of a temporal (T) functional projection, which, following Cinque (1999), we understand as T(posterior), as in (7a). The postverbal position is derived by independent movement of the finite verb or past participle to the IP, to a position higher than the adverb (7c).[3]

(7a) $[_{CP}$ *I suoi casini* $[_{IP}$ *li sapremo* $[_{T(posterior)}$ ***poi*** $[_{VP}$ VP]]]]

(7b) $[_{CP}$… $[_{IP}$ avrebbe $[_{FP}$ dovuto $[_{T(posterior)}$ **solo poi** $[_{FP}$ rappresentare $[_{VP}]]]]]]$

(7c) $[_{CP}$… $[_{IP}$ avrebbe $[_{FP}$ dovuto $[_{FP}$ rappresentare $[_{T(posterior)}$ **solo poi** $[_{FP}$ ~~rappresentare~~ $[_{VP}]]]]]]]$

Poi typically appears in the sentence-initial position when it is used as a temporal connective. In this function, *poi* behaves as a two-place predicate that contributes a binary relation over events to the semantics of the sentence. The arguments of this binary predicate are

3 Marco Coniglio (personal communication) suggests that the sentence-final and sentence-internal positions of the temporal adverb *poi* might involve two separate FPs specialised for tense and that the higher sentence-internal position involves a weak adverb while the lower sentence-final position involves a strong adverb. Cinque (2006) assumes, in fact, that there is a lower temporal specification above vP which modifies the event, which co-exists with a higher position (T posterior). We have no evidence for the presence of this lower position for *poi*, and in particular there is no evidence that the sentence-initial *poi* is syntactically different from sentence-final *poi*. In both positions, in fact, *poi* behaves as a strong element, as shown by the fact that it can be modified by *solo* 'only'.

(con-)textually derived: the first argument coincides with an earlier event, typically denoted in the preceding utterance, while the second argument corresponds to the sentence that hosts *poi*:

(8a) Guardò il babbo, **poi** si volse al fuoristrada. (CORIS; Cruschina, Cognola 2021, 56)
'S/he looked at her father, then turned towards their off-road vehicle.'

(8b) E tuttavia, posto che Venanzio fosse pazzo, o fosse pazzo l'autore del libro, questo non ci direbbe perché tante persone, e non tutte pazze, si sono date da fare, prima per nascondere il libro, **poi** per recuperarlo. (NR)
'However, the hypothesis that Venantius was mad, or that the author of the book was mad, would not tell us why so many people, not all of them mad, made the effort of first hiding and then retrieving the book.'

As discussed in Cruschina and Cognola (2021, 56), this is the typical function of temporal connectives that order two events in a temporal relation, since semantically, *poi* acts as a modifier of an underlying event variable (à la Davidson 1967):

> when it occurs sentence-initially, *poi* contributes to the time frame and setting within which the main predication holds, restricting the temporal dimension of the sentence. Elements with this function, including adverbs and adverbials, have been identified as scene-setting topics (Chafe 1976), frame-setting topics (Krifka 2007) or limiting topics (Frascarelli 2017). They are not topics in the traditional sense, in that the sentences they introduce are not about them, nor do they constitute given information. Despite their slightly different functions, scene-setters generally "limit the applicability of the main predication to a certain restricted domain" (Chafe 1976, 50) – a temporal dimension in the case of *poi*. (Cruschina, Cognola 2021, 56)

Like topics, scene-setters occur at the beginning of the sentence, in the higher part of the CP (Benincà, Poletto 2004; Frascarelli 2017; cf. the structure in (9) adapted from Frascarelli, Hinterhölzl 2007):

(9) $[_{\text{FORCE-P}}\,[_{\text{SCENE SETTER}}\,[_{\text{SHIFT-P}}\,[_{\text{CONTR-P}}\,[_{\text{FAM-P*}}\,[_{\text{FOCUS-P}}\,[_{\text{FIN-P}}$ finite verb $[_{\text{IP}}\,]]]]]]]]$

We propose that, when fronted, temporal/logical *poi* appears in the scene-setting position, having been moved there from Spec,T(posterior).[4]

4 As noted by an anonymous reviewer, scene-setters can be base-generated elements in several languages (cf. Benincà, Poletto 2004 among others). We do not have compelling evidence against base-generation for *poi* here, but we think that it is more advantageous to only have a single element and to capture its different functions via syntactic movement.

(10) $[_{CP}\ [_{SCENE\ SETTER}$ POI $[_{IP}$ finite verb $[_{T(posterior)}$ POI past participle $[_{VP}]]]]]$

In this section, we have shown that when used as a temporal/logical connective adverb, *poi* can appear in three positions in the clause which correspond to two underlying positions: the scene-setting position when *poi* is sentence-initial, and T(posterior) when *poi* is sentence-internal or sentence-final. When it has this temporal/logical function, *poi* is a maximal category and a strong element in the sense of Cardinaletti and Starke (1999) in all positions.

3 *Poi* as a Discourse Marker: Conclusion, Contrast and Topic Marker

A further function of *poi* is the demarcation function as a discourse marker (cf. Sansò 2020 for a recent overview of this category). When the temporal or logical succession shifts from the text to the discourse, *poi* signals a demarcation between salient points, presenting the discourse as the development of an argumentative chain (Cruschina, Cognola 2021).[5]

3.1 Discourse Marker: Contrast and Conclusion

3.1.1 Distribution

In (11) we illustrate the use of *poi* as a discourse marker. In these cases, *poi* cannot be paraphrased with *dopo* (after), but roughly corresponds to *inoltre* (moreover), as a consequence of the fact that in this function *poi* indicates a demarcation between salient points within an argumentative chain.

(11a) **Poi** non è che Severino abbia detto che non poteva trasportare il libro. (NR)
'Moreover it is not the case that Severinus said he could not bring the book.'

(11b) Quando entra qualcuno a chiedere un libro, metti, con preghiere contro gli spiriti del male, suggeriscono al libraio il titolo giusto, che è **poi** quello che il libraio non ha. (FP)
'When somebody goes in to ask for a book, for example, with prayers against evil spirits, they suggest the right title to the librarian, which is in the end the one that the librarian does not have.'

5 Following Cruschina and Cognola (2021, 65), "by text we mean the linguistic material that is clearly identifiable in terms of utterances and their propositions in a given communicative situation. Discourse, by contrast, is a much more complex notion which also includes implied meanings such as inferences, presuppositions and implicatures, as well as the shared knowledge that is part of the common background of the conversation participants and that is not linguistically explicit".

(11c) "Metta **poi** che a qualche mio collega venisse in mente che ad ammazzarla è stato lei, "ha aggiunto De Angelis con un bel sorriso," e vede che ci conviene marciare uniti. (FP)
'"Moreover, consider the fact that a colleague of mine might come up with the idea that it was you who killed her", said De Angelis, smiling, "and you see we should go on together".'

These examples show that the succession is not necessarily related to the content of the previous utterances or to the sequence of events described in the text, but can also be associated with the organisation of the discourse and of the argumentation. In this case, the utterance containing *poi* has a specific function: it adds new information. This is particularly evident when *poi* is used together with the conjunction *e* 'and' (i.e. *e poi*) with a salient argumentative value, in that it is typically used to add a new element in a line of reasoning.

(12a) Avevo sino ad allora considerato Lorenza come proprietà di Belbo – almeno nei miei confronti – e **poi** da quando ero con Lia ero diventato insensibile ad altri fascini. (FP)
'I had until then considered Lorenza as Belbo's property – at least as far as I was concerned; **moreover**, since I had been with Lia I had become indifferent to the charms of others.'

(12b) Il Papa ci crede e non ci crede, e **poi** sa che non è facile mettere le mani negli affari del Tempio. (FP)
'The Pope believes in it and does not believe in it, **moreover**, he knows that it is not easy to get your hands on the Temple's business.'

When used as a discourse marker *poi* is associated with pragmatic inferences that interfere with its basic meaning of temporal/logical succession and are not present in its uses as an adverb discussed in section 2. Therefore, the turning-point separation introduced by *poi* can also acquire a contrastive value, often along with a sense of aversion, dissent or counter-expectedness (*after all, at any rate, despite everything, in spite of expectations*, cf. Cruschina, Cognola 2021) as in the examples in (13). The contrast refers to the previous argument, which thus functions as a premise for the current statement including *poi*.

(13a) Sophia era la parte femminile di Dio, perché allora Dio era più femmina che maschio, siete stati **poi** voi che gli avete messo la barba e lo avete chiamato Lui. (FP)
'Sophia was God's female part because God was more a female than a male; after all you were those who had given him a beard and called him Him.'

(13b) Però appena quelli si mettono alla sua mercé, non solo li fa rinchiudere a chiave (che sarebbe **poi** la giusta usanza) ma gli diminuisce i cibi di giorno in giorno sino a che non abbiano preso una decisione. (NR)
'But as soon as they put themselves at his disposal, he not only lets them be locked up (which would be after all the correct practice) but he also allows their food to be reduced day after day until they have made a decision.'

Poi can also indicate the conclusion of a previous discourse unit, thus helping to close off a whole discourse chunk (cf. Cruschina, Cognola 2021). In this function, the previous discourse unit is therefore marked as a premise to the current statement. This value is particularly common in interrogative sentences, where *poi* signals the conclusion and the end result from an argumentative succession or from previous knowledge (*in the end*, *finally*, *at last*, *ultimately*), as exemplified in (14); the same value, though, can also be found with declarative sentences, especially when commenting on decisions:[6]

(14a) *È partito **poi**?* (Treccani, s.v. "poi"; cf. Cruschina, Cognola 2021, 59)
'Did he finally leave?'
(14b) *S'è convinto **poi**?* (Treccani, s.v. "poi"; cf. Cruschina, Cognola 2021, 59)
'Was he convinced at last?'

In questions like those in (14), the linking expressed by *poi* can be between the interrogative and a presupposition present in the shared knowledge / common ground of speaker and hearer (<he was supposed to leave> and <he was not sure about something>):

(15) E Mario?
'And what about Mario?
(15a) *È partito **poi**?* (Treccani, s.v. "poi")
'Did he finally leave?'
(15b) *S'è convinto **poi**?* (Treccani, s.v. "poi")
'Was he convinced at last?'

3.1.2 Derivation

When used as a discourse marker, *poi* is compatible with all three linear positions discussed in section 2: sentence-initial, sentence-final and sentence-internal.[7] Unlike when it is used as a temporal/log-

6 Sentences such as those in (14) and (15) are taken from the online dictionary Treccani, where no indication of the felicitous contexts in which they could be uttered is given. It is clear, though, that such sentences imply the presence of a presupposition ("she/he had to leave; she/he needed to be convinced but he had not done so/that yet") with reference to shared knowledge (which may derive from other sources or forms of shared knowledge, not necessarily from the previous discourse with the same participants). In these cases, the pragmatic import of *poi* is that of signalling that what is presupposed did not happen in the past and the speaker asks whether it happened later.

7 In terms of its distribution, *poi* can occur in almost all positions when it indicates the discourse relations discussed in this section, although we can identify some general tendencies: demarcation *poi* tends to occur in the initial position, while conclusive *poi* is more common in the final position (especially in questions); the other contrastive values are more frequently associated with the highest portion of IP. In the sentence-final position, a degree of ambiguity with a temporal interpretation with *poi* remains, insofar as the conclusion or the contrast can be intended in terms of posteriority with respect to the previous discourse.

ical adverb, *poi* as a discourse marker does not behave as a strong element in the sense of Cardinaletti and Starke (1999), as shown by the impossibility of modifying it with *solo*.

(16a) * "Metta **solo poi** che a qualche mio collega venisse in mente che ad ammazzarla è stato lei," ha aggiunto De Angelis con un bel sorriso, "e vede che ci conviene marciare uniti."
'"Moreover, consider the fact that a colleague of mine might come up with the idea that it was you who killed her", said De Angelis smiling, "and you see we should go on together".'

(16b) * Il Papa ci crede e non ci crede, e **solo poi** sa che non è facile mettere le mani negli affari del Tempio.
'The Pope believes in it and does not believe in it, moreover, he knows that it is not easy to get your hands on the Temple's business.'

(16c) * Però appena quelli si mettono alla sua mercé, non solo li fa rinchiudere a chiave (che sarebbe **solo poi** la giusta usanza) ma gli diminuisce i cibi di giorno in giorno sino a che non abbiano preso una decisione.
'But as soon as they put themselves at his disposal, he not only lets them be locked up (which would be after all the correct practice) but he also allows their food to be reduced day after day until they have made a decision.''

Based on (16), we claim that when used as a discourse marker *poi* is a weak element, i.e. it is a destressed maximal category which therefore cannot be focussed (Cardinaletti, Starke 1999).

We propose that in this function, *poi* appears in the same two underlying structures that host *poi* when it is used as a temporal/logical adverb/connective, i.e the scene-setting position and T(posterior). We suggest that the linear sentence-final position is derived by movement of the non-finite verb form above T(posterior).

(17) $[_{CP}$ ***poi*** $[_{IP}$ finite verb $[_{FP}$ non-finite verb $[_{Tposterior}$ ***poi*** $[_{VP}$ ~~non-finite verb~~]]]]]

According to the proposed analysis *poi* as a discourse marker occupies the same position as the adverbial/temporal connective *poi* and only differs from it as far as its internal structure is concerned: the former is a strong category, whereas the latter is a weak element. We suggest that there is only one lexical element *poi*, with the different functions being derived by movement. When it is a discourse marker, however, different positions are possible.

3.2 Topic Marker

3.2.1 Distribution

In this section we identify a special function of *poi* that is connected to that of a discourse marker, but differs from the contexts discussed in section 3.1 above, in which the discourse marker introduces new information. When *poi* characterises the structure and the progression of the argument, it can introduce a new topic or, more commonly, a sub-argument, thus serving the function of a boundary marker (*demarcativo* in Bazzanella 2011). This function can be easily derived from its original temporal meaning: temporal succession implies temporal separation between two events that do occur in a chronological order, rather than simultaneously. Along the same lines, when acting as a discourse marker, *poi* emphasises the logical separation between arguments or points in the discourse, providing a hierarchical order along an argumentative chain: as a result, a new topic or a topicalised sub-argument is introduced. The topic or the argument shift is usually indicated in the initial position, which is related to scene-setting topic functions and can be seen as a functional change from the temporal to the argumentative frame, as shown in (18).

(18a) Un video così lo sanno fare pure i video amatori, ma la canzone **poi** che cosa mi rappresenta? (PAISÀ; Cruschina, Cognola 2021, 58)
'Even video amateurs are able to make a video like that, but then what does the song represent?'

(18b) Il crudo **poi** l'ho preso alla fine. (KIParla; Cruschina, Cognola 2021, 61)
'The Parma ham, I took it in the end.'

(18c) Per questo **poi** le città hanno favorito gli ordini mendicanti e noi francescani in particolare: perché permettevamo di stabilire un rapporto armonico tra bisogno di penitenza e vita cittadina, tra la chiesa e i borghesi che si interessavano ai loro mercati. (NR)
'Because of this the mendicant orders, and we Franciscans in particular, were favoured in the cities: we created a harmonious relationship between the need for penitence and city life, between the church and the middle class interested in their commerce.'

We think that cases such as those in (18) should be distinguished from the examples of *poi* discussed in section 3.1, because in (18) *poi* appears to serve specifically to introduce topicalised constituents rather than new information. The connection between *poi* and topicality is further confirmed by the data in (19), all of which involve an interrogative wh-element. In these examples we see that *poi* cannot follow a wh-element or a contrastive focus, but can always follow a topicalised XP appearing in the left periphery, the only exception being

perché 'why' (see § 3.2.2 below for an explanation).[8]

(19a) Ma **a lei (poi)** chi (***poi**) la rappresenta?
but to her then who then her represents
'Who represents her then?'
(19b) * Ma a lei **chi poi** la rappresenta?
but to her who then her represents
(19c) Ma Mario **poi** cosa ci guadagna?
but Mario then what in-it earns
'What does Mario earn/gain from this?'
(19d) * Ma Mario **cosa poi** ci guadagna?
but Mario what then in-it earns
(19e) Tua mamma **poi cosa** (***poi**) ci guadagna?!
your mother then what then in-it earns

Poi can follow any type of topic. In the examples in (20), we provide an example involving a familiar topic (i.e. "a given or accessible (cf. Chafe 1987) constituent, which is typically destressed and realised in a pronominal form Pesetsky (1987)", Frascarelli, Hinterhölzl 2007, 88) and an example of a contrastive topic (which are constituents that introduce "alternatives which have no impact on the focus value and creates oppositional pairs with respect to other topics (Kuno 1976; Büring 1999)", Frascarelli, Hinterhölzl 2007, 88; cf. also Benincà 2001 and Cruschina 2010 for a typology of topic constructions):

(20a) Ne ho parlato con mia sorella, che lei **poi** è l'unica che mi capisce.
'I have talked about it with my sister, she (poi) is the only one who understands me.'
(20b) Non sono preoccupato per come andrà il processo. Perché a me **poi** mi rappresenta l'avvocato Rossi, mentre a mia sorella la segue l'avvocato Bianchi che sono i migliori.
'I am not worried about how the trial will go. Because (me) I am defended by lawyer Rossi, while my sister is followed by lawyer Bianchi, who are the best.'

3.2.2 Derivation

The data indicate that *poi* can also not be considered to be a strong element when used in connection to a topic; this is illustrated in (21) where we see that in this function it is incompatible with a modification (*solo*) and should thus be considered a weak element.

8 *Poi* can follow a wh-element when it is used as a modal particle in interrogative clauses: *Chi poi si interessa a te?* Crucially, the examples in (19) show that when a topicalised XP is present in the left periphery, *poi* appears most naturally after it, rather than after the interrogative wh-element: *Maria poi cosa ci guadagna? / *Maria cosa poi ci guadagna?*

(21a) * Ma **a lei solo poi** chi la rappresenta?
but to her then who then her represents
'Who represents her then?'
(21b) * Il crudo **solo poi** l'ho preso alla fine.
'The Parma ham, I took it in the end.'

We propose that when *poi* is used as exemplified in section 3.2, it involves two underlying structures that can be distinguished prosodically. As shown in (22), *poi* can be either separated from the topicalised constituent by a pause (22a), or pronounced together with it as in (22b).[9]

(22a) Il crudo, **poi,** l'ho preso alla fine.
(22b) Il crudo **poi,** l'ho preso alla fine.
'The Parma ham, I took it in the end.'

We suggest that in (22a) *poi* is a weak element appearing in the Spec position of a TopicP of the left periphery. The linear word order *topic-poi* is derived via movement of a topicalised XP past *poi*. This operation is licit in Italian, as Italian allows multiple topics (Benincà 2001).[10]

(23) $[_{CP}\ [_{TopicP}$ il crudo $[_{TopicP}$ poi $[_{TP}$ l'ho $[_{FP}$ preso $[_{NP}$ ~~il crudo~~ $[_{FP}$ alla fine]]]]]]]

9 Building on Coniglio's (2020) proposal for the grammaticalisation of adverbs into modal particles in the history of German, which correlates with the development of a higher dedicated position for the modal use of adverbs in the higher portion of the *Mittelfeld* (roughly corresponding to the higher portion of the IP layer), we propose that the position of *poi* as a Spec or as a head of TopicP results from the grammaticalisation of *poi*. The process in question involves the development of more abstract discourse functions, which correlates with the possibility for *poi* to appear in a higher position within the clause where it is associated with a more abstract meaning and with presuppositions. In (22) the pragmatic import of *poi* is that of signalling that the action of "buying the Parma ham" was carried out at some point after talking about it, when the intention of "buying the Parma ham" was only mentioned. The presence of *poi* thus serves to connect the sentence in which it appears to a previous discourse and to indicate that an event took place or an action was carried out after discussing it. In this sense, *poi* can be considered referential, since its presence directly connects the utterance to the moment in the past in which an action was under discussion.

10 Cardinaletti (2015, 75) proposes an alternative analysis of *poi* used as a "demarcativo". She argues that the syntactic position of *poi* results from a roll-up derivation to the left periphery, and in this function *poi* should receive the same derivation as in right dislocation. For a sentence like the following: *L'ha comprata, poi, la casa?* 'Did he buy the house? (I'm wondering)', Cardinaletti (2015, 75) proposes that the linear position of the past participle and *poi* within the left periphery follows from remnant movement of the Spec of a TopicP in the topic field, as shown in the following structure:

a.# [YP poi Y [ZP ~~l'ha comprata~~]]
b.# [XP [ZP l'ha comprata] X [YP poi Y [ZP ~~l'ha comprata~~]]]
c.# [FamTopicP [DP la casa] FamTopic [XP [ZP l'ha comprata] X [YP poi Y [ZP ~~l'ha comprata~~]]]]
d.# [TopicP [XP l'ha comprata, poi] Topic [FamTopicP [DP la casa] FamTopic [XP [ZP ~~l'ha comprata~~]
X [YP poi Y [ZP ~~l'ha comprata~~]]]]]?

We think that this analysis is potentially compatible with the case in which *poi* is preceded and followed by a prosodic pause, but more difficult to apply to cases in which no prosodic pause is present.

For sentences involving the absence of any prosodic break between the topicalised XP and *poi*, we claim that *poi* behaves as a topic particle realising the head of TopicP which then attracts the XP to be topicalised in its Spec (cf. Catasso et al. 2021; van Kemenade 2009).

(24) $[_{\text{TopicP}}$ DP $[_{\text{Topic'}} [_{\text{Topic}^0}$ *poi*$]]]$

Technically, we propose, following Catasso et al. (2021) and van Kemenade (2009) on topic particles in Old High German and Old English respectively, that the TopicP entailing the topic particle *poi* and an XP in its Spec starts out in the TopicP of the vP periphery (Belletti 2004) and then is moved as a remnant to the left periphery, as in (25).[11]

(25) $[_{\text{CP}} [_{\text{TopicP}}$ <il crudo *poi*> $[_{\text{TP}}$ l'ho $[_{\text{FP}}$ preso alla fine $[_{\text{LowTopicP}} [_{\text{Spec,LowTopicP}}$ ~~il crudo~~$]$ $[_{\text{LowTopic'}} [_{\text{LowTopic}^0}$ ~~*poi*~~$]$ $[_{\text{VP}}$ ~~preso~~ $[_{\text{NP}}$ ~~il crudo~~ $]]]]]]]]$

As discussed above, there is only one exception to the generalisation that *poi* is specialised for topics, namely the wh-element *perché* (why), which, as repeated in (26), can be followed by *poi*.

(26) E **perché poi** valgono le ragioni dei lavoratori della centrale e non quelli della pesca, del turismo, dei servizi ad essi legati, numero ben maggiore? (PAISÀ)
'And why are only the reasons of the workers of the power station considered and not of those working in fishing, tourism, services – who are definitively more numerous?'

We suggest that the special behaviour of *perché* follows from the fact that it is not hosted in FocusP in the left periphery, unlike other wh-elements. Following Rizzi (2001) we assume that *perché* appears above FocusP, in InterrogativeP. Since *perché* is hosted in a higher position than the other wh-elements, it can be followed by the discourse marker *poi* which appears in a CP position. We therefore propose that in (26) *poi* does not serve to mark a topic, but instead functions as a discourse marker.[12]

11 Here we follow van Kemenade's (2009) and Catasso et al.'s (2021) analyses of topic particles, which rely on the idea of the presence of a vP periphery and on the cyclicity of movement. Alternatives are obviously available, i.e. topics could be base-generated in CP, specifically in the Spec of a TopicP that hosts a topic particle in its head. We think that the proposed account has the advantage of explaining why nothing can intervene between the XP and topic particle: if topics can be base-generated in the left periphery and topic particles can lexicalise the Topic head, it is not immediately obvious why the topicalised XP and the topic particle would constitute an indivisible unit, i.e. why the topic would appear in precisely that TopicP (given that TopicPs are multiple).

12 At this stage of research we have not yet explored how the topic marker and discourse marker uses might be distinguished in cases like (26).

4 *Poi* as a Modal Particle

4.1 Definition of 'Modal Particles'

In this section, we examine a further function of *poi* which should be distinguished from the uses of *poi* discussed in sections 2 and 3: that of a modal particle. We use the term 'modal particles' (also *discourse particles*, *Einstellungspartikeln*, *Abtönungspartikeln*, *Satzpartikeln*) to refer to a category of grammar typically used in German linguistics (Weydt 1969; Thurmair 1989; Coniglio 2011 among others) which captures special uses of elements such as *mal*, *ja*, *doch*, *auch*, *aber*, *halt*, *eben*, *nur*. When used as modal particles, these elements have an adverbial meaning but are assumed to constitute an autonomous class, since they differ from regular adverbs in the following ways: i) they must appear in the (highest portion of) the IP layer (the German *Mittelfeld*); ii) they are only found in main clauses and in embedded clauses with main clause status; iii) they are bound to specific illocutionary types (illocution modifiers, cf. Thurmair 1989 among others) and cannot therefore be found in all sentences.

Moreover, all modal particles are special uses of XPs that belong to different grammatical classes (typically adverbs, particles, conjunctions) which have undergone a process of grammaticalisation (cf. Diewald 1997 among others). Syntactically, modal particles are analysed as weak adverbs, since they do not pass Cardinaletti and Starke's (1999) tests for strong categories (cf. Coniglio 2008; Cardinaletti 2011; Müller 2014). Finally, modal particles are inherently presuppositional / anaphoric, i.e. they connect the sentence in which they appear to presuppositions made by the speakers or to claims present in the common ground. These properties of modal particles are illustrated below, starting with the example in (27) (from Cognola, Moroni, forthcoming, 8) in which an authentic dialogue between a mother and her daughter is given. Mother and daughter are arranging where the mother is going to pick her up. In (27) we see that *ja* is used as a modal particle and appears in the IP layer. The pragmatic contribution of *ja* in this interaction is that of presenting the utterance in which the particle shows up as uncontroversial and shared.

(27) (Phonecall/Picking up. Datenbank Gesprochenes Deutsch für die Auslandsgermanistik)[13]

22 Daughter […]: Wahrscheinlich ähm müsst ihr uns dann (1.0)
23 in Seen von der Bushaltestelle wieder abholen.

13 The layout of example (27) reproduces the spontaneous speech and is a simplified version of the way in which spontaneous speech is represented in conversation-analysis studies (cf. Selting et al. 2009).

24 weil wir dann mit dem Bus aus Leer weiterfahren.
25 Mother: Ja.
26 Das ist **ja** kein Problem.
27 Daughter: Ja,
28 sag ich aber noch mal bescheid.
'Daughter: Maybe you should come to pick us up in Seen in front of the bus stop because we're getting the bus from Leer. Mother: Sure, **you know** this is not a problem. Daughter: I'll let you know.'

When used as a modal particle in the IP layer, *ja* does not pass any of the tests for a strong category (Cardinaletti, Starke 1999). See for instance the impossibility of coordinating *ja* with another modal particle (28a). Moreover, it is specialised for main clauses (28b) and is only homophonous with the answering particle *ja* (28c).[14]

(28a) * Das ist ja und halt kein Problem.
'This is not a problem.'
(28b) * Was hast du ja gekauft?
'What did you buy?'
(28c) Ja, das ist kein Problem.
'Yes, it is not a problem.'

Modal particles are a particularly common means of expressing modality in German, but are also present in Italian (cf. Coniglio 2008; Cardinaletti 2011; 2015; Hinterhölzl, Munaro 2015; Manzini 2015). Modal particles appear to be especially frequent in regional/colloquial Northern Italian varieties, as shown by Cognola and Schifano (2018a; 2018b) who have carried out a comprehensive study on *ben* as a modal particle across Italian varieties, and showed that this modal particle is extremely rare in Central and Southern Italian varieties.

4.2 Evidence for *poi* as a Modal Particle

Coniglio (2008) and Cardinaletti (2015) propose that *poi* can be analysed as a modal particle in Italian. More specifically, Coniglio (2008, 111-14) shows that when *poi* appears sentence-internally in the IP, it behaves as a modal particle, in that it cannot be i) focussed, ii) coordinated, iii) fronted, iv) questioned; or v) isolated, as expected from the fact that *poi* belongs to the special class of modal particles in the contexts examined.

14 The two forms are obviously related to each other and its use as a modal particle is assumed to derive precisely from its function as an answering particle (cf. Diewald 1997 and 2006, and Abraham 1991 on the grammaticalisation of modal particles).

Coniglio (2018, 111) also observes that *poi* is only compatible with interrogative clauses and declarative clauses when used as a modal particle – and this is fully expected from the behaviour of modal particles described in section 4.1 above. With regard to its meaning, Coniglio proposes that in interrogatives *poi* expresses the speaker's concern or interest with respect to the information and in declaratives it functions as a mitigation of the assertion.

Hack (2011) carried out a study of *po* 'poi' in Northern Italian varieties (cf. also Munaro, Poletto 2008), and showed that it functions either as a modal particle expressing wonder or impatience (in interrogative clauses) or as a focus / negation intensifier (in main clauses).

These abstract meanings of *poi* emerge from the connection (made possible by the presence of *poi*) between the utterance in which *poi* appears and the presuppositions/assumptions made by the speaker.

4.2.1 *Poi* in Sentences Sensitive to Polarity

4.2.1.1 Declarative Clauses with Negative Polarity

In (29) we provide several examples of *poi* as a modal particle in main declarative clauses.

(29a) Non siamo **poi** così lontani dalla verità. (Bazzanella 1995, 226)
'We are not so far from the truth, after all.'
(29b) Non è **poi** così male! (Coniglio 2008, 112)
'It's not so bad, after all.'
(29c) "Gli avversari dei Templari non erano **poi** così selvaggi," dissi in tono conciliante.
'"The Templars' enemies were not so savage", I said in a conciliatory tone.' (FP)
(29d) L'opera non è **poi** così rara: costa meno di una Mercedes. (FP)
'The masterpiece is not so rare: it costs less than a Mercedes.'
(29e) Non è poi un gran labirinto. (NR)
'It is not a big labyrinth.'
(29f) Non è **poi** così abile allora, osservò Michele. (NR)
'He is not so skilled, then – Michele observed.'

Alongside the syntactic restrictions described in Coniglio (2008), this type of *poi* exhibits a series of special properties that make this use different from all the other contexts discussed so far in this paper. First of all, in the examples in (29), *poi* cannot be paraphrased by temporal *dopo*, while the translations *inoltre* (moreover) and *alla fine* (in the end) are possible, as shown in (30), but only with different functions, that is as a connective (*inoltre*) or as a discourse marker (*alla fine*). However, these two functions differ from that of *poi* as a modal particle discussed here because they are not sensitive to the polarity of the sentence, but are felicitous in both positive and negative sentences (see (34) below for *poi* as a polarity-sensitive element).

(30a) Non siamo **poi/*dopo / #inoltre /#alla fine** così lontani dalla verità.
'We are not so far from the truth, after all.'
(30b) Non è **poi/*dopo / #inoltre /#alla fine** così male!
'It's not so bad, after all.'

When *poi* appears in examples like (29), it can express wonder and also reassurance, i.e. it has a more abstract meaning. All these nuances follow from the counter-expectational value of *poi*; in the examples in (29), in fact, *poi* has an anaphoric / counter-expectational value. This means that the sentences can only be felicitous in the context of a positive presupposition <siamo lontani dalla verità > and <è molto male> (*Prätext* in Diewald 1997) which is then negated in the sentence featuring *poi*.[15]

presupposition: <We are far from the truth>
(31a) Non siamo **poi** così lontani dalla verità. (Bazzanella 1995, 226)
'We are not so far from the truth, after all.'

presupposition: <something is bad>
(31b) Non è **poi** così male! (Coniglio 2008, 112)
'It's not so bad, after all.'

What is also special about the use of *poi* as a modal particle is that it can also appear in exhortative sentences and is thus compatible with the exhortative discourse markers *dai che* / *su che*:

(32a) Su che / dai che / su, dai che non siamo **poi** così lontani dalla verità.
'Come on, we are not so far from the truth, after all.'
(32b) Su che / dai che / su, dai che non è **poi** così male!
'Come on, it's not so bad, after all.'

As expected under the hypothesis that *poi* is a modal particle, *poi* cannot be fronted in sentences that also feature the exhortative discourse markers:

(33a) *Dai su, **poi** non siamo così lontani dalla verità.
'Come on, we are not so far from the truth, after all.'
(33b) *Su dai, **poi** non è così male!
'Come on, it's not so bad, after all.'

15 When *poi* appears with negation, it does not appear to be connected to an autonomous presupposition, but it strengthens the same presupposition implied by the negation (Hack [2011] defines this use as a "focus/negation intensifier"). It should be noted that, despite the fact that here *poi* is not connected to a specific, individual presupposition, it appears to force a presupposition: when *poi* is present, in fact, a presupposition is implied, whereas with negation alone there is not necessarily a presupposition.

Another property of *poi* as a modal particle is its sensitivity to polarity (like *mica* / *ben* which are sensitive to negative / positive polarity, see also Spanish *bien*, Hernanz 2011). As shown in (34), *poi* can only appear in a sentence with negative polarity (cf. Hack 2011 for *po*).

(34a) Non siamo *poi* così lontani dalla verità.
'We are not so far from the truth, after all.'
(34b) * Siamo *poi* così lontani dalla verità.
'We are so far from the truth, after all.'
(34c) * Dai, siamo *poi* così lontani dalla verità.
'Come on, we are so far from the truth, after all.'

The connection between *poi* and negative polarity in main clauses is further confirmed by the examples in (35) and (36), where we combine *poi* with *ben* (35) and *mica* (36) (cf. Cinque 1991; 1999; Belletti 1990), the distribution of which is specialised for polarity.[16] In (35) we see that *mica* can only appear in sentences with negative polarity, whereas *ben* can only appear in sentences with positive polarity.[17]

(35a) Non siamo *mica* così lontani dalla verità.
'We are not so far from the truth.'
(35b) Siamo *ben* lontani dalla verità.
'We are indeed far from the truth.'
(35c) * Non siamo *ben* lontani dalla verità.
'We are not indeed far from the truth.'
(35d) * Siamo *mica* così lontani dalla verità.
'We are not so far from the truth.'

As expected under the hypothesis that *poi* is specialised for negative polarity, *poi* can only appear in sentences that feature *mica*, and not those that feature *ben* (cf. Cinque 1999):[18]

16 *Ben* and *mica* have an identical pragmatic function and differ in their distribution in relation to polarity. Moreover, *mica* is classified as an adverb in Cinque (1999) – a claim also supported by Coniglio (personal communication). *Ben*, on the other hand, is considered a modal particle (cf. Coniglio 2008; Cognola, Schifano 2018a; 2018b; Cognola, Moroni, forthcoming). Cognola and Moroni (forthcoming) discuss the hypothesis that *mica* could be analysed as a modal particle paralleling German *doch*.

17 The judgements on sentences featuring *ben* come from a speaker of central Trentino, which Cognola and Schifano (2018a; 2018b) have shown to be the most permissive Italian variety in the acceptance of *ben*. For speakers of this variety *ben* is possible in with all verbs and in all main clauses, except in embedded clauses with no root properties. Sentence (35d) might be judged grammatical by speakers of those dialects (for instance Lombard varieties) in which *mica* has developed into sentence negation. When used as negation, *mica* has lost its anaphoric and adverbial value.

18 Sentence (36) would be acceptable if *ben* had a meaning that was not presuppositional but corresponded roughly to 'very' (possibly following from a scalar function of *ben*) and *poi* were absent.

(36a) Non siamo *mica poi* così lontani dalla verità.
'We are not so far from the truth, after all.'
(36b) *Siamo *ben poi* lontani dalla verità.
'We are indeed far from the truth, after all.'

In negative declarative clauses in which *poi* appears as a modal particle, only TopicPs are available in the left periphery of the sentences, and not FocusPs:[19]

(37a) Dai, [$_{\text{Topic}}$ dalla verità] non siamo *poi* così lontani.
'Come on, from the truth we are not so far, after all.'
(37b) Dai, [$_{\text{Topic}}$ il suo lavoro] non è *poi* così male.
'Come on, his work is not so bad, after all.'
(37c) #Dai, chi non è *poi* così lontano dalla verità?
'#Who is not so far from the truth, after all.'
(37d) #Dai, cosa non è *poi* così male?
'#What is not so bad, after all.'
(37e) ??/**Dai, DAL PROCESSO non siamo poi così lontani (ma non dalla fine di questa storia)*
'Come on, we are not so far from the trial, (but not from the end of this story).'

In order to account for this distribution of *poi* we apply Cognola and Schifano's (2018a; 2018b) analysis of the Trentino modal particle *ben* which is specialised for positive polarity and is the 'positive' counterpart of *mica* (Belletti 1990; Cinque 1999). Following Zimmermann (2011) and Coniglio and Zegrean (2012), we propose that all modal particles appearing in the IP area involve the activation of ForceP, which must be understood as the FP of the left periphery "facing the outside" (Rizzi 1997) and thus involved in the encoding of the special anaphoric interpretation of modal particles which are considered to be "illocution modifiers". Following Cognola and Schifano (2018a; 2018b), we propose that when activated due to the presence of a modal particle, ForceP always hosts an illocutionary operator which, in the case of *poi*, can be optionally lexicalised by *su che* / *dai che*.

These assumptions that rely on analyses of modal particles in German are not sufficient to account for the syntax of *poi*, in particular for i) the presence of *poi* only in sentences with negative polarity and ii) the impossibility of having focused XPs in the left periphery of negative sentences featuring *poi* (with only topicalised XPs allowed).[20]

19 Clitic resumption would be obligatory in (37) if the direct object were fronted: *Dai, il suo lavoro non l'ha poi fatto così male*, meaning that the position before the negation actually hosts a topicalised constituent. Sentences (37c) and (37d) would be acceptable as indirect questions embedded under an implicit imperative verb of saying (i.e. *(Tell me) who/what…*).

20 The data discussed in this paper and in Cognola, Schifano 2018a and 2018b appear to indicate that Italian modal particles are sensitive to polarity, whereas this is not the

Following Cognola and Schifano (2018a; 2018b) we propose that in these sentences PolarityP in the left periphery hosts a negative operator that licenses *poi* and then raises to FocusP, thus blocking the insertion of a focus in the left periphery.[21] The same proposal was made for Spanish *bien* by Batllori and Hernanz (2013), who also argued that elements realising PolarityP must raise to FocusP because they are associated to two features: [+polarity] and [+emphasis]. We propose that *poi* is only found in negative sentences because when it is used as a modal particle in this configuration it is hosted in Neg,PresuppositionalP (Cognola, Schifano 2018b, relying on Zanuttini 1997 for an articulated NegP).

(38) $[_{CP}\,[_{ForceP}$ dai / su $[_{TopicP}\,[_{FocusP}$ no $[_{PolarityP}$ ~~no~~ $[_{IP}\,[_{NegPresuppositionalP}$ poi $]]]]]]]$

4.2.1.2 Yes/No Interrogative Clauses with Positive Polarity

The analysis proposed for negative declarative clauses can be partially carried over to another use of *poi* as a modal particle. *Poi* can appear in interrogative sentences introduced by *ma* 'but' with a counter-expectational meaning (cf. Giorgi 2018).

In this sentence type, *poi* emphatically expresses a toned-down dissent or the rejection of a previous claim (Cardinaletti 2011, 513) by contrasting the current utterance with prior specific presuppositions on the part of the hearer and/or the speaker and by directing the hearer to an update of the common ground.

(39) <Telecom ha bisogno di alleati italiani>
(39a) Ma Telecom ha **poi** così bisogno di alleati italiani? (*La Repubblica*; Cruschina, Cognola 2021, 60)
'Does Telecom really need Italian partners?'
<Siete sicuri>
(39b) Ma siete **poi** sicuri che i giocatori selezionati non hanno fatto meglio? (*La Repubblica*; Cruschina, Cognola 2021, 60)
'Are you really sure that the selected players didn't do better?'

case in German. In German the only modal particle that exhibits sensitivity to polarity is *etwa*, which is only compatible with negative polarity, or – as expected for elements with negative polarity – with interrogative polarity. We thank Marco Coniglio and an anonymous reviewer for pointing this out to us.

21 The negative operator can optionally lexicalised by *no che* as in *Dai, no che non siamo poi così lontani dalla verità* (cf. Laka 1990 and Zanuttini 1997 for the idea that PolarityP can host both negative and positive polarity elements).

In this sentence type, *poi* is not sensitive to polarity, as the examples in (40) show:

(40) <Telecom non ha bisogno di alleati italiani>
(40a) Ma Telecom non ha **poi** così bisogno di alleati italiani, giusto?
'Does Telecom really need Italian partners?'
< Non siete sicuri>
(40b) Ma non siete **poi** sicuri che i giocatori selezionati non hanno fatto meglio?
'Aren't you really sure that the selected players didn't do better?'

Following Cognola, Moroni and Bidese's (forthcoming) analysis for *anche*, we propose that *poi* functions here as a common ground managing element (in the sense of Krifka 2008), i.e. as an element that does not interfere with the common ground and whose function is to signal the communicative goals of the interlocutors. Following Repp's (2013) analysis of German *doch*, we propose that *poi* is associated with a verum focus, i.e. a focus on the truth value of the whole sentence. VERUM and FALSUM are common ground managing operators whose function is to signal that a proposition should (VERUM) or should not (FALSUM) be added to the common ground. They are formalise Höhle's (1988; 1992) notion of *verum focus*.

Based on these works we propose that in the examples in (39) above *poi* is in the scope of the common ground managing operator VERUM, and its function is thus that of signalling that the proposition over which it scopes should be added to the common ground, as shown in (41).

(41) $[_{CP}\,[_{ForceP}$ ma $[_{TopicP}\,[_{FocusP}\,[$VERUM $[_{PolarityP}$ Op $[_{IP}\,[_{FP}$ poi $]]]]]]]$

Given that the *verum focus* causes the proposition to be added to the common ground, it follows that these utterances are not genuine questions. They are in fact sentences with a special interpretation, but they are still questions, although they are biased questions. At the compositional level the interrogative operator is higher and has scope over the whole sentence (cf. Bianchi, Cruschina 2016).

4.2.1.3 Interrogative Clauses

In interrogative clauses *poi* has primarily an anaphoric/presuppositional function. When *poi* is present, it can additionally "express speaker's concern or interest with respect to the information being asked for" (Coniglio 2008, 112), as in (42):[22]

22 This function of *poi* resembles the use of German modal particle *denn* in root questions, where "it gives rise to an attitude of wondering on the side of the speaker" (Bayer 2012, 14).

(42a) Ha **poi** cantato alla festa?
'Did s/he sing at the party?'
(42b) L'ha **poi** scritto quel romanzo? (*La Repubblica*; Cruschina, Cognola 2021, 61)
'Did he eventually write that novel?'
(42c) Raccontami di te, piuttosto: hai **poi** regolarizzato la tua posizione? (CORIS; Cruschina, Cognola 2021, 61)
'Tell me about you, instead: Did you finally regularise your position?'

Like the interrogative clauses introduced by *ma* discussed in section 4.2.1.2 above, interrogatives featuring *poi* can also be special questions; the fine typology of their special interpretations is yet to be determined, but they are mostly surprise disapproval questions, as well as confirmation or biased questions. The special interpretation that can be associated with these sentences is not in conflict with their interrogative force (it is still possible to reply to these sentences), but it must be understood as being under the scope of an interrogative operator that is encoded higher than the syntactic locus in which the special interpretation is generated (as is typical of questions with a [narrow] focus; cf. Bianchi, Cruschina 2016).

In combination with an epistemic future tense or a verb in the conditional in the host sentence (43), in partial questions *poi* can contribute to the uncertainty of a question (Coniglio 2008, 112) and to the expression of wonder to a certain extent.

(43a) Chi avrà **poi** telefonato? (Coniglio 2008, 112)
'Who has phoned then?'
(43b) Cosa avrò **poi** detto che l'ha offesa? (Coniglio 2008, 112)
'What have I said then to offend her?'
(43c) Che stupidaggine, pensò adesso Drogo, chiamare gente per una simile inezia. E chi sarebbe **poi** venuto? (CORIS)
'It was silly, thought now Drogo, call people for such a small thing. And who would have come in the end?'

We suggest that this function follows from the fact that *poi* appearing in IP[23] can establish an Agree relation with an interrogative feature in ForceP modifying the clause's illocutionary Force (cf. Bayer 2012; Coniglio 2011), thus slightly modifying the question's pragmatic meaning.

(44) $[_{CP}\,[_{ForceP}$ interrogative $[_{TopicP}\,[_{FocusP}$ wh $[_{PolarityP}\,[_{IP}\,[_{FP}$ poi]]]]]]]

23 We suggest that *poi* has a dedicated position in the IP area when used as a modal particle because in this function *poi* cannot follow the non-finite verb form, i.e. it cannot appear in Spec,T(posterior) according to our account; see also Coniglio (2011), who shows that MPs cannot appear below certain adverbs (higher repetitive ones) in Cinque's functional hierarchy.

5 Conclusions

Based on novel data from written and oral corpora of Italian, and from our own intuitions as native speakers of Italian, we have discussed the three main functions of *poi* in present-day Italian, namely: i) a temporal/logical connective adverb, ii) a discourse/topic marker and iii) a modal particle. In the three functions *poi* exhibits three slightly different meanings. When used as a temporal/logical connective, *poi* means 'after' and expresses temporal and logical succession. When it is a discourse topic / topic marker, *poi* corresponds to 'moreover' and its function is not that of expressing temporal/logical succession, but of signalling a demarcation between salient points, presenting the discourse as the development of an argumentative chain. Finally, the meaning of *poi* as a modal particle is more abstract (as is typical of modal particles in general), and its presence either expresses the speaker's concern or interest with respect to the information (in interrogatives) or mitigates the assertion (in declaratives). These abstract meanings of *poi* emerge from the connection (made possible by the presence of *poi*) between the utterance in which *poi* appears and the presuppositions/assumptions made by the speaker. Technically, this takes place through an Agree relation between ForceP and the modal particle. Therefore, *poi* interacts with tense and logical succession, with discourse and with illocution (when it is a modal particle).

We have suggested that this tripartite division in the functions of *poi* correlates with and is directly fed by i) different positions of *poi* within the clause structure, and ii) differences in its internal structure. When used as a temporal/logical connective adverb, *poi* is a strong element (Cardinaletti, Starke 1999) and appears either in Spec,T(posterior) or in the scene-setting positions in the left periphery. When used as a discourse marker *poi* appears in the same positions (scene-setting position and T(posterior)), but should be considered as a weak element. *Poi* can also be used as a topic marker, in which case it is a syntactic head that combines with an XP in the TopicP of the vP periphery and is then fronted, or else it is directly merged in Spec,TopicP of the left periphery. In the former case no prosodic break between the XP and *poi* is found, whereas in the latter a prosodic break appears between XP and *poi*. When used as a modal particle, *poi* is also a weak element (cf. Coniglio 2008; Cardinaletti 2015), and it is restricted to interrogative and declarative clauses. In main declarative clauses, *poi* only appears in negated sentences where it interferes with polarity. We have suggested that in this function it appears in NegpresuppositionalP where it is licensed by polarity and agrees with ForceP, in common with all modal particles. In interrogative clauses, we proposed that *poi* occurs in a FP of the IP area and establishes an Agree relation with ForceP modifying the sentence's illocutionary force.

We suggest that the three functions of *poi* and their correlation with different internal structures of *poi* (strong, weak, clitic element) point towards the conclusion that the uses of *poi* result from a grammaticalisation process. This is further supported by the fact that *poi* exhibits a core meaning in all its functions that can be roughly paraphrased as 'succession' (between two events: temporal/logical connective; between two arguments: discourse marker; between an utterance and the presuppositions/assumptions made by the speaker).

We leave for future research the question of exactly how this grammaticalisation process took place.

References

Abraham, W. (1991). "The Grammaticization of the German Modal Particles". Traugott, E.C.; Heine, B. (eds), *Approaches to Grammaticalization*, vol. 2. Amsterdam: Benjamins, 331-80.

Batllori, M.; Hernanz, M.-L. (2013). "Emphatic Polarity from Latin to Romance". *Lingua*, 128, 9-30. https://doi.org/10.1016/j.lingua.2012.11.010.

Bayer, J. (2012). "From Modal Particle to Interrogative Marker: A Study of German *denn*". Brugè, L.; Cardinaletti, A.; Giusti, G.; Munaro, N.; Poletto, C. (eds), *Functional Heads: The Cartography of Syntactic Structure*s, vol. 7. Oxford; New York: Oxford University Press, 13-28.

Bazzanella, C. (1995). "I segnali discorsivi". Renzi, L.; Salvi, G.; Cardinaletti, A. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. 3, *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*. Bologna: il Mulino, 225-57.

Bazzanella, C. (2011). "Segnali discorsivi". *Enciclopedia dell'italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/.

Belletti, A. (1990). *Generalised Verb Movement*. Turin: Rosenberg & Sellier.

Belletti, A. (2004). "Aspects of the Low IP Area". Rizzi, L. (ed.), *The Structure of CP and IP: The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 2. New York; Oxford: Oxford University Press, 16-51.

Benincà, P. (2001). "The Position of Topic and Focus in the Left Periphery". Cinque, G.; Salvi, G. (eds), *Current Studies in Italian Syntax: Essays Offered to Lorenzo Renzi*. Amsterdam: North Holland, 39-64.

Benincà, P.; Poletto, C. (2004). "Topic, Focus, and V2: Defining the CP Sublayers". Rizzi, L. (ed.), *The Structure of CP and IP. The Cartography of Syntactic Structures*, vol. 2. New York; Oxford: Oxford University Press, 52-75.

Bianchi, V.; Cruschina, S. (2016). "The Derivation and Interpretation of Polar Questions with a Fronted Focus". *Lingua*, 170, 47-68. https://doi.org/10.1016/j.lingua.2015.10.010.

Büring, S. (1999). "Topic". Bosch, P.; van der Sandt, R. (eds), *Focus – Linguistic, Cognitive, and Computational Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 142-65.

Cardinaletti, A. (2011). "German and Italian Modal Particles and Clause Structure". *The Linguistic Review*, 28, 493-531. https://doi.org/10.1515/tlir.2011.014.

Cardinaletti, A. (2015). "Italian Verb-Based Discourse Particles in a Comparative Perspective". Bayer, J.; Hinterhölzl, R.; Trotzke, A. (eds), *Discourse-Oriented Syntax*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 71-91. https://doi.org/10.1075/la.226.04car.

Cardinaletti, A.; Starke, M. (1999). "The Typology of Structural Deficiency: A Case Study of the Three Classes of Pronouns". van Riemsdijk, H. (ed.), *Clitics in the Languages of Europe*. Berlin: de Gruyter, 145-233. https://doi.org/10.1515/9783110804010.145.

Catasso, N.; Coniglio, M.; DeBastiani, C.; Fuss, E. (2021). "He then said…: (Understudied) Deviations from V2 in Early Germanic". *Journal of Historical Syntax*, 5, art. 17, 1-39. https://doi.org/10.18148/hs/2021.v5i17–26.55.

Chafe, W.L. (1976). "Givenness, Contrastiveness, Definiteness, Subjects, Topics, and Point of View". Li, C.N. (ed.), *Subject and Topic*. New York: Academic Press, 25-55.

Chafe, W. (1987). "Cognitive Constraints on Information Flow". Tomlin, R. (ed.), *Coherence and Grounding in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 21-51.

Cinque, G. (1991). "Mica: Note di sintassi e pragmatica". Cinque, G., *Teoria linguistica e sintassi italiana*. Bologna: il Mulino, 311-23.

Cinque, G. (1999). *Adverbs and Functional Heads: A Cross-Linguistic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Cinque, G. (2006). *Restructuring and Functional Heads*. Oxford; New York:Oxford University Press.

Cognola, F.; Moroni, M. (forthcoming). *Le particelle modali del tedesco.* Roma: Carocci.

Cognola, F.; Moroni, M.; Bidese, E. (forthcoming). "A Comparative Study of German *auch* and Italian *anche*: Functional Convergences and Structural Differences". Gergel, R. et al. (eds), *Particles in German, English and beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Cognola, F.; Schifano, N. (2018a). "On the Marking of Negative Presupposition in Regional Varieties of Italian". Pană Dindelegan, G.; Dragomirescu, A.; Nicula, I.; Nicolae, A. (eds), *Comparative and Diachronic Perspectives on Romance Syntax*. Newcastle: Cambridge Scholars, 433-53.

Cognola, F.; Schifano, N. (2018b). "On *ben* in Trentino Regional Italian". Berns, J.; Jacobs, H.; Nouveau, D. (eds), *Romance Languages and Linguistic Theory 13. Selected papers from 'Going Romance' 29, Nijmegen*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 55-74. https://doi.org/10.1075/rllt.13.05cog.

Coniglio, M. (2008). "Modal particles in Italian". *University of Venice Working Papers in Linguistics*, 18, 91-129.

Coniglio, M. (2011). *Die Syntax der deutschen Modalpartikeln: ihre Distribution und Lizenzierung in Haupt- und Nebensätzen*. Berlin: Akademie Verlag. https://doi.org/10.1524/9783050053578.

Coniglio, M. (2020). "On the Adverbial Origin of Modal Particles". Talk given at the University of Vitoria-Gasteiz, 8 October 2020.

Coniglio, M.; Zegrean, I. (2012). "Splitting Up Force: Evidence from Discourse Particles". Aelbrecht, L.; Haegeman, L.; Nye, R. (eds), *Main Clause Phenomena: New Horizons*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 229-56. https://doi.org/10.1075/la.190.10con.

Cruschina, S. (2010). "Syntactic Extraposition and Clitic Resumption in Italian". *Lingua*, 120(1), 50-73. https://doi.org/10.1016/j.lingua.2009.04.002.

Cruschina, S.; Cognola, F. (2021). "From Connective Adverb to Modal Particle: A Generative Analysis of *poi*", in Ferrari, A.; Pecorari, F. (eds), "Nuove prospettive di analisi dei connettivi". *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, L(1), 52-68.

Davidson, D. (1967). "The Logical Form of Action Sentences". Rescher, N. (ed.), *The Logic of Decision and Action*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 81-95.

Diewald, G. (1997). *Grammatikalisierung. Eine Einführung in Sein und Werden grammatischer Formen*. Tübingen: Niemeyer. Germanistische Arbeitshefte 36.

Diewald, G. (2006). "Discourse Particles and Modal Particles as Grammatical Elements". Fischer, K. (ed.), *Approaches to Discourse Particles*. Amsterdam: Elsevier, 403-25.

Ferrari, A. (2010). "Connettivi". *Enciclopedia dell'italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/connettivi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/.

Ferrari, A. (2021). "Segnali discorsivi e connettivi". *Lingua e stile*, 56(1), 143-50. http://doi.org/10.1417/100904.

Ferrari, A.; Zampese, L. (2016). *Grammatica: parole, frasi, testi dell'italiano*. Roma: Carocci.

Frascarelli, M. (2017). "Dislocations and Framings". Dufter, A.; Stark, E. (eds), *Manual of Romance Morphosyntax and Syntax*. Berlin: Mouton de Gruyter, 472-501. https://doi.org/10.1515/9783110377088-013.

Frascarelli, M.; Hinterhölzl, R. (2007). "Types of Topics in German and Italian". Schwabe, K.; Winkler, S. (eds), *On Information Structure, Meaning and Form*. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 87-116. https://doi.org/10.1075/la.100.07fra.

Giorgi, A. (2018). "*Ma non era rosso?* (But wasn't it red?): On Counter-Expectational Questions in Italian". Repetti, L.; Ordóñez, F. (eds), *Romance Languages and Linguistic Theory 14. Selected papers from the 46th Linguistic Symposium on Romance Languages (LSRL). Stony Brooks, NY*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 69-84. https://doi.org/10.1075/rllt.14.05gio.

Hack, F. (2011). "Variazione sintattica in Italia settentrionale: le interrogative con la particella po*". *Quaderni di Lavoro ASIt*, 12, 62-94. http://asit.maldura.unipd.it/documenti/ql12/4_hack.pdf.

Hernanz, M.-L. (2011). "Assertive *bien* in Spanish and the Left Periphery". Benincà, P.; Munaro, N. (eds), *Mapping the Left Periphery*. Oxford: Oxford University Press, 19-62.

Hinterhölzl, R.; Munaro, N. (2015). "On the Interpretation of Modal Particles in Non-Assertive Speech Acts in German and Bellunese". Bayer, J.; Hinterhölzl, R.; Trotzke, A. (eds), *Discourse-Oriented Syntax*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 41-70. https://doi.org/10.1075/la.226.03hin.

Höhle, T. (1988). "VERUM-Fokus". *Sprache und Pragmatik*, 5, 2-7.

Höhle, T. (1992). "Über Verum-Fokus in Deutschen". Jacobs, J. (Hrsg.), *Informationsstruktur und Grammatik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 112-41. Linguistische Berichte Sonderheft 4/1991-1992.

van Kemenade, A. (2009). "Discourse Relations and Word Order Change". Hinterhölzl, R.; Petrova, S. (eds), *Information Structure and Language Change*. Berlin: de Gruyter, 91-120. https://doi.org/10.1515/9783110216110.1.91.

Krifka, M. (2007). "Basic Notions of Information Structure". Féry, C. et al. (eds), *The Notions of Information Structure*. Potsdam: Universitätsverlag, 13-55. http://www.sfb632.uni-potsdam.de/downloads/papers/isis06.pdf.

Krifka, M. (2008). "Basic Notions of Information Structure". *Acta Linguistica Hungarica*, 55, 243-76. https://doi.org/10.1556/al-ing.55.2008.3-4.2.

Kuno, S. (1976). "Subject, Theme, and the Speaker's Empathy: A Reexamination of Relativization Phenomena". Li, C.N. (ed.), *Subject and Topic*. New York: Academic Press, 417-44.

Laka, I. (1990). *Negation in Syntax: On the Nature of Functional Categories and Projections* [Ph.D. Dissertation]. Cambridge (MA): MIT.

Manzini, M.R. (2015). "Italian Adverbs and Discourse Particles". Bayer, J.; Hinterhölzl, R.; Trotzke, A. (eds), *Discourse-Oriented Syntax*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 93-120. https://doi.org/10.1075/la.226.05man.

Müller, S. (2014). *Modalpartikeln*. Heidelberg: Winter.

Munaro, N.; Poletto, C. (2008). "Sentential Particles and Clausal Typing in Venetan Dialects". Shaer, B.; Cook, P.; Frey, W.; Maienborn, C. (eds), *Dislocated Elements in Discourse: Syntactic, Semantic and Pragmatic Perspectives*. New York: Routledge, 173-99.

Pesetsky, D. (1987). "Wh-in-Situ: Movement and Unselective Binding". Reuland, E.J.; ter Meulen, A.G.B. (eds), *The Representation of (In)definiteness*. Cambridge (MA): The MIT Press, 98-129.

Repp, S. (2013). "Common Ground Management: Modal Particles, Illocutionary Negation and VERUM". Gutzmann, D.; Gärtner, H.-M. (eds), *Beyond Expressives: Explorations in Use-Conditional Meaning*. Leiden; Boston: Brill, 231-74. CRISPI Series. https://doi.org/10.1163/9789004183988_008.

Rizzi, L. (1997). "The Fine Structure of the Left Periphery". Haegeman, L. (ed.), *Elements of Grammar: Handbook of Generative Grammar*. Dordrecht: Kluwer, 281-337.

Rizzi, L. (2001). "On the Position 'Int(errogative)' In the Left Periphery of the Clause". Cinque, G.; Salvi, G. (eds), *Current Studies in Italian Syntax: Essays offered to Lorenzo Renzi*. Amsterdam: Elsevier, 287-95.

Sansò, A. (2020). *I segnali discorsivi*. Roma: Carocci.

Selting, M. et al. (2009). "Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT2)". *Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, 10, 353-402.

Thurmair, M. (1989). *Modalpartikeln und ihre Kombinationen*. Tübingen: Niemeyer.

Weydt, H. (1969). *Abtönungspartikel: Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen*. Bad Homburg: Gehlen.

Zanuttini, R. (1997). *Negation and Clausal Structure*. Oxford: Oxford University Press.

Zimmermann, M. (2011). "Discourse Particles". von Heusinger, K.; Maienborn, C.; Portner, P. (eds), *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*, vol. 2. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, 2011-38. HSK 33.2 https://doi.org/10.1515/9783110255072.2012.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Primary Teacher Trainees' Intercultural Education
The Italian Case

Elisabetta Pavan
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This study focuses on the importance of strengthening intercultural awareness among future Primary School teachers. Intercultural communicative competence plays a fundamental role in developing an honest and productive dialogue among people, whatever their origin, language or cultural heritage, and prospective teachers will be responsible for training the 'good interculturalists' of tomorrow. A survey was conducted among students attending a degree course for Primary Education Teachers to highlight what knowledge, practices and skills they have acquired regarding intercultural competence and whether they are able to deal with and successfully apply the notions of plurilingual and intercultural competence to their teaching practices.

Keywords Intercultural awareness. Intercultural competence. Foreign language education. Intercultural citizenship. Primary education.

Summary 1 Introduction. – 2 The Education System: Primary Schools in Italy. – 2.1 Primary School Students. – 2.2 Primary School Teacher's Education. – 3 Research Background. – 3.1 Data and Methods. – 3.2 Participants. – 3.3 Analysis of the Results. – 4 Conclusions and Implications.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-08-04
Accepted 2021-08-28
Published 2021-10-28

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Pavan, E. (2021). "Primary Teacher Trainees' Intercultural Education: The Italian Case". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 117-132.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/016

1 Introduction

Over the past three decades, immigration has changed the face of Italian Primary Schools. Initially most foreign pupils were born abroad and had often already started school in their own countries. The landscape was that of an emergency: the system was not ready for this new intake, and teachers were not trained for it. At the end of the last century various training courses were organised for teachers involved in teaching Italian as a second language (to foreigners in Italy), and the first Master's degree in Teaching and Promoting Italian Language and Culture to Foreigners was taught at Ca' Foscari University of Venice in the academic year 1999/2000.

This article introduces the state of the art on primary education in Italy and reports the findings of an online survey, conducted in Italian, completed by 260 students of an Italian degree course in Primary Education. The survey investigated their perceptions of multilingualism, interculturalism and of their own education as future primary teachers. Nowadays, the majority of the so called 'foreign' students have been born in Italy, their families are integrated into Italian society, the landscape is no longer that of an emergency and the presence of students with different cultural heritages might offer an opportunity to train and educate the good interculturalists of tomorrow. However, has the emergency ended? Is the system ready? Are primary teachers being trained for this? These are the questions which led to this investigation.

In the Italian school system, primary education teachers are also responsible for the teaching of one or more foreign languages, and must be qualified at Master's level. The Italian degree course in Primary Teacher Education is a single cycle degree/Combined Bachelor and Master's (5 years) and has a single curriculum, with no division into options, that establishes the professional profile of a pre-school and Primary School teacher.

The increasing presence of students from different cultural heritages, the generic teacher in charge of teaching all disciplines, including foreign languages, the combined Bachelor/Master's degree and, the various Primary School reforms that have been taking place in Italy since the 1990s, should offer a favourable environment for the development of innovative teaching. Furthermore, in the last thirty years, the European Commission and the Council of Europe have published widely on issues relating to multilingualism, plurilingualism, intercultural awareness, intercultural dialogue, and have sponsored many of the conferences, dissemination events and training courses that have been organised throughout the European Union.

The aim of this study is first to ascertain whether prospective Primary School teachers perceive themselves as being ready to take up the challenge and teach in multicultural classes, to develop inter-

cultural awareness and to foster intercultural dialogue, initially in their classes and, subsequently, in their students' lives as 'good interculturalists'. Secondly, to determine whether they feel confident with the main European guidelines on this topic and, lastly, to consider their desiderata in terms of teacher training on these topics. This will open the path for a subsequent study on how an educational approach, designed to develop citizens who will become tomorrow's 'good interculturalist', could be developed.

2 The Education System: Primary School in Italy

Education in Italy is compulsory for ten years between the ages of 6 and 16. This covers the whole of the first cycle of education, which lasts eight years (five years of Primary School and three years of Lower Secondary School), and the first two years of the second cycle.

The education system is organised as follows:

- Pre-Primary School (*scuola dell'infanzia*) for children between 3 and 6 years of age;
- first cycle of education lasting 8 years, made up of: (i) Primary School (*scuola primaria*), lasting for 5 years, for children between 6 and 11 years of age; (ii) Lower Secondary School (*scuola secondaria di I grado*), lasting 3 years, for adolescents between 11 and 14 years of age;
- second cycle of education offering two different pathways: (i) State Upper Secondary School (*scuola secondaria di II grado*), lasting 5 years for students from 14 to 19 years of age. It is offered by lyceums, technical institutes and vocational institutes, organised nationally; (ii) three and four-year vocational training courses (IFP) which are organised by the Regions;
- higher education offered by Universities, Polytechnics, Institutes of Higher Education in Art and Music (*Alta Formazione Artistica e Musicale*, AFAM) and Higher Technical Institutes (*Istituti Tecnici Superiori*, ITS).

Primary School is compulsory and lasts for a total of five years and is provided for pupils aged between 6 and 11. Although they are two completely different levels of education, each with its own specificities, Primary School and Lower Secondary School make up the first cycle of education, which lasts a total of eight years. According to the Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca (MIUR) and INDIRE – Unità Italiana di Eurydice (2014, 21), the aim of this level in the education system is to provide pupils with basic education and the basic tools of active citizenship, and to help pupils to understand the meaning of their own experiences.

In Primary Schools, children are organised into groups called 'classes'; pupils are enrolled into class according to their age, a class

has a minimum of 15 and a maximum of 26-27 pupils. When a new student enters the system, s/he is enrolled accordingly to his/her age, regardless of their knowledge of the Italian language. Teachers in Primary Schools are generalists; the number of teachers per class may vary according to the different timetable models adopted. The school year starts on the 1st of September and ends on the 31st of August. Teaching activities, including end-of-term assessments, final assessments and examinations, as well as in-service training activities are carried out between the 1st of September and the 30th of June; there are 200 teaching days in a year (MIUR, INDIRE 2014, 21).

At primary level, the curriculum is defined through the *National Guidelines for the Curriculum* edited by MIUR. The purpose of primary education is to enable pupils to acquire the fundamental knowledge and skills to develop basic cultural competence. According to the new guidelines (MIUR 2012), the general aim of school is "the harmonious and comprehensive development of the individual, according to the principles of the Italian Constitution and European cultural tradition, to be achieved through the promotion of knowledge, respect for individual diversity and the active involvement of students and their families" (MIUR, INDIRE 2014, 25). The reference for these new guidelines is the Framework for Key Competences for Lifelong Learning established by the European Parliament and the Council of the European Union through the Recommendations of 18 December 2006. The *National Guidelines for the Curriculum* (MIUR 2012) safeguard freedom in teaching and suggest some basic methodological approaches, such as, taking advantage of pupils' experiences and knowledge, promoting exploration and discovery activities, encouraging cooperative learning, developing awareness of one's own learning method, carrying out in-lab learning etc. (MIUR, INDIRE 2014, 26).

The subjects taught during the 5 years of primary school are: Italian, English, History, Geography, Mathematics, Science, Technology, Music, Art, Sports Science (also called 'body, movement and sport'), Citizenship and Constitution, and Catholic religious education as an optional subject (alternative activities may be offered instead of Catholic religion). At primary level, there are no specific subject timetables; only English and Catholic religious education have a specific timetable: one hour of teaching for English in the first class, two hours in the second class, three hours in the third, fourth and fifth classes, amounting to a minimum compulsory total of 396 hours throughout primary education.

2.1 Primary School Students

For more than two decades, the Italian school system has been facing the challenge of having to assist an increasing number of students from other cultures to integrate into Italian culture in school and in society. When compared to other European countries, this influx of non-Italian students is a fairly recent phenomenon: in the school year 1983/84 there were 6,104 such students (0.06% of the total Italian school population), their numbers rose throughout the 1990s, in concomitance with the accelerating flows of migrants leaving Africa, Eastern Europe and Asia; in the school year 2004/05, there were 371,000 non-native students in Italian schools, 630,000 in 2008/09 and in 2015/16, 814,851, 9.2% of the total school population (MIUR 2017, 8).

The growing number of children born in Italy to immigrant families accounts for the fact that currently primary schools have the highest percentage of non-native students, even though overall Primary numbers are falling. In 1995/96, 47.7% of the non-native students in Italian schools were in this, Primary, sector; by 2006/07, this percentage had already fallen to 38.1% and dropped further to 36.5% in school year 2015/16. However, the percentage of non-native students in Primary schools (10.6%), more than 297,000 children, is still higher than the percentages in Middle and Upper Secondary education (MIUR 2017, 10).

At the regional level the number of non-citizen students is, obviously, higher in areas where migrants are concentrated for reasons of work. Lombardy has the highest number of non-native students (203,979), almost one quarter of the entire 'non-Italian' school population, while the region itself has only 15% of the total national school population. Conversely, the Campania Region has 12% of the total Italian school population but only 2.7% of these students are non-Italians. The other regions with high percentages of immigrants in their school systems are: Emilia Romagna (11.8%), Veneto (11.3%), Lazio (9.5%), Piedmont (9.3%).

In the school year 2014/15, students with non-Italian citizenship, but born in Italy, constituted 55.3% of the total population of students with non-Italian citizenship. In Primary Schools, the percentage of foreign students born in Italy was 84.3% and the total of new entries in to the education system (compared to year 2012/13) was +10.218%.

It should be remembered that students who enter the Italian (or any) education system for the first time have different and more urgent needs than second-generation students (students who were born in Italy) do. Last, but not least, comes knowledge of the Italian language: students are enrolled in a class according to their age and level of study and, if necessary, they receive welcoming, teaching and language support (Santagati, Ongini 2016, 32).

With such a varied reality and students coming from different cultures, the Primary School could offer a perfect laboratory to train the good interculturalists of tomorrow.

2.2 Primary School Teacher's Education

The Italian degree course in Primary Teacher Education is a single cycle degree/Combined Bachelor and Master's (5 years) and has a single curriculum, without division into options, that delineates the professional profile of a Pre-School and Primary School teacher. Every year the Italian Ministry of Education establishes the number of students who should be enrolled in such courses in those Universities where such courses are taught. In the academic year 2018/19, the total number of was places offered was 6,789, divided accordingly to regional requests between 33 Universities (for the Veneto region, 200 students at the University of Padua, 100 at the University of Verona).[1]

The pre-requisites for enrolment are a state examination secondary school leaving qualification (or a valid foreign qualification); adequate knowledge and competences (literature, socio-historical issues, geography, mathematics, scientific culture, language competences for text comprehension and production, logic and critical thinking). Prior to enrolment candidates must pass an admission test.

The degree course comprises 30 exams and various training activities, subdivided into (i) basic, (ii) characterising, (iii) freely chosen by the students. Attendance is compulsory for some courses/laboratories; direct and indirect in-field training are compulsory components of the course.

English language is a compulsory topic throughout the first four years: in the first year 2 ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System), B1 receptive skills; in the second year 2 ECTS, B1 productive skills; in the third year 2 ECTS, B2 receptive skills; in the fourth year 4 ECTS B2 productive skills. In the fifth year the course unit Didactics of English as a foreign language, 2 ECTS, is held.

The European Commission/EACEA/Eurydice, *Key Data on Teaching Languages at School in Europe – 2017 Edition*, describes the main policies for teaching and learning languages in the European Union, with a focus on foreign languages. Here, important information on the different European education systems is collected, and the initial and continuing education of foreign language teachers is also

1 Ministerial Decree of 17th of May 2018 - Places available in the degree course in Primary Teacher Education 2018-2019 (http://1.flcgil.stgy.it/files/pdf/20180525/decreto-ministeriale-398-del-17-maggio-2018-posti-disponibili-scienze-della-formazione-primaria-2018-2019_2.pdf).

e-ISSN 2499-1562

addressed. In Italy, the compulsory learning of a foreign language starts at the age of 6 and lasts 13 years, throughout the whole period of compulsory education; furthermore, from the age of 11 a second foreign language is compulsory (European Commission, EACEA, Eurydice 2017, 34).

Following the recent influx of migrants, more European schools and teachers are responding to the challenge of integrating such students, from migrant backgrounds who may not speak the language, into the education system. Consequently, more teachers need to be able to work in multi-cultural and multi-lingual settings. This requires specific skills which, in principle, should be acquired during initial teacher education and then, subsequently, developed further through continuing professional development. However, evidence shows (OECD 2014) that 37.9% of lower secondary teachers expressed a moderate to high need for professional development in this area, whereas only 13.3% had undertaken training activities in this field in the 12 months prior to the survey. Beyond the normal qualifications, in Italy, as well as the basic qualifications, those who intend to teach L2 are recommended to participate in L2 and in other continuing professional development activities (OECD 2014).

3 Research Background

The primary education system, the presence of students without Italian citizenship and teacher training are three elements that come together in the background to this research. The new national curriculum framework for Primary Schools was published in 2012 (MIUR 2012), and it encouraged children, parents and teachers to work together and to learn from each other, supporting the individual attention required so that all children may fulfil their capacity. The chapter dedicated to new citizenship (MIUR 2012, 6) highlights how the school must represent a community where, beyond teaching to learn, the issue is 'teaching to be'.

The aim is to valorise the uniqueness of the cultural identity of every student. The presence of children and older students with diverse cultural roots is a structural phenomenon and can no longer be considered episodic: it must be transformed into an opportunity for all. It is not enough to merely recognise and conserve pre-existing diversity, with their pure and simple autonomy. What must be done is to actively support their interaction and integration through imparting knowledge about the host culture and their culture in a meeting of cultures that does not omit important factors such as religious and cultural beliefs, the role of the family and gender questions. The promotion and development of the individual mutually stimulate and promote both the promotion and development of the other: each learns

how to relate to others. It is not enough to live in a society, the society itself must be continuously updated and recreated (MIUR 2012, 6).

In a context such as that described in the former chapters, where the presence of students without Italian citizenship is a solid reality, where in 2012 a new national curriculum framework for primary education was published, and a relatively new degree course has been established, I have conducted a survey among students attending a degree course for Primary Education Teachers to highlight what knowledge, practices and skills they have acquired regarding intercultural issues, and to assess whether they will be able to deal with the notions of plurilingual and intercultural competence. Furthermore, I tested their knowledge regarding some of the main documents published by the European Commission and the Council of Europe.

As stated above, in the last thirty years the European Commission and the Council of Europe have widely published on issues related to multilingualism, plurilingualism, intercultural awareness, intercultural dialogue. There are plenty of documents, national and European, which aim at the development of intercultural competences and skills; I selected the following eight documents and checked what future primary teachers know about them.

1. *National Guidelines for the Curriculum* (MIUR 2012);
2. *The Key Competences for Lifelong Learning – A European Framework* (European Parliament, Council of Europe 2006);
3. *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment* (Council of Europe 2001a);
4. *The European Language Portfolio* (Council of Europe 2001b);
5. *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe: From Linguistic Diversity to Plurilingual Education* (Beacco, Byram 2007);
6. *Plurilingual and Intercultural Education as a Project* (Cavalli et al. 2009);
7. *CARAP/FREPA A Framework of Reference for Pluralistic Approaches to Languages and Cultures* (Candelier 2013);
8. *White Paper on Intercultural Dialogue. "Living Together as Equals in Dignity"* (Council of Europe 2008).

I have not considered the *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors* since it was published in February 2018.

The final aim of the wider research project is to analyses the challenges of multilingualism in Primary Schools and suggest how an educational approach, designed to develop citizens who will become tomorrow's 'good interculturalist' could be developed.

3.1 Data and Methods

In January-February 2019, prospective Primary Education teachers who were attending the fourth and fifth year of the single cycle Master Course Degree in Primary Teacher Education (5 years) were invited to fill in an online questionnaire. The questionnaire was structured in 47 questions organised in two main sections, each one comprising specific research objectives such as prospective teachers' knowledge and skills. It was written in Italian, to allow the respondents to use their native language. Most of the questions (42) relied on the Likert scale, some questions (5) were open. For the purpose of the data analysis presented in this paper, the questionnaire and the respondents' answers were translated into English.

The data were analysed mainly using a thematic analysis; although several data collection tools have been used in the wider project, such as the questionnaire and semi-structured interviews, in this study I have referred only to some of the data collected by means of an enquiry conducted through the online questionnaire. In terms of data processing and interpretation techniques, a content analysis methodology, based on a predominantly qualitative approach, has been developed: data were read and coded in successive stages accordingly to the different sections and to the year of attendance of the students, since the unit courses are held in different years and this may influence the content of the answers.

In this paper I will focus on a selection of questions chosen from the two sections, to highlight prospective teachers' perception about the knowledge, practices and skills they have acquired regarding intercultural competence, and whether they will be able to deal with, and successfully apply, the notions of plurilingual and intercultural competence to their teaching practices.

3.2 Participants

The questionnaire was presented to students attending the five-year degree course in Primary Education, and to students who had recently graduated. 210 students filled in the questionnaire, but only 65 questionnaires have been considered in this study, those returned by students either attending the fifth year or already graduated (respondents: 60 female, 5 male). Even though it is recognisable that this is a rather limited number of responses, it roughly corresponds to one third of the students enrolled in the fifth year. All the students had attended the following course units, in which I deemed/considered that the issues related to intercultural issues, multilingualism and plurilingualism would have been dealt with: Childhood and Adolescent Education and Children's Rights; Intercultural Pedagogy

and School Legislation; Methodologies, Didactics and Technologies for Teaching; Developmental and Educational Psychology; Didactics of Reading and Writing – Didactics of Italian as a Second Language; Inclusive Pedagogy and Teaching for Inclusion; Educational Research, Educational Innovation and Cooperative Practices; Teaching English as a Foreign Language.

3.3 Analysis of the Results

The questionnaire administered to the students was in Italian, to allow them to express themselves more freely in the open questions. For the purpose of this paper it has been translated into English and a sample of answers were analysed, some have been combined to offer a more elaborated reflection.

A question in the first section is about the knowledge of the eight documents formerly listed in the section Research Background. The question was: "I know the following document well". The Likert scale was: strongly disagree, not completely disagree, agree, strongly agree.

The results regarding the *National Guidelines* (MIUR 2012) are good, those regarding the knowledge of framework documents such as *The Key Competences* (European Parliament, Council of Europe 2006) and the *CEFR* (Council of Europe 2001a) are satisfactory. This may be explained by the fact that these documents are widely used to fill in syllabi and descriptors regarding everyday teaching practice. Nonetheless, some results are not reassuring: some of the pillars of intercultural education are mainly unknown to the students. Only one student said they knew the *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe* (Beacco, Byram 2007), and none knew about *Plurilingual and Intercultural Education as a Project* (Cavalli et al. 2007) and *CARAP/FREPA* (Candelier 2013). The latter opens ways for implementing pluralistic approaches in classrooms to develop the plurilingual and intercultural competences of learners of all subjects. Pluralistic approaches are described in the document as didactic approaches which involve the use of several varieties of languages and cultures during the teaching process. Considering what has been described above, in terms of the Primary Education teacher being a generalist, teaching different subjects, amongst which are English as foreign language and Italian as a second language, and in terms of the presence of children with a non-Italian heritage and, also, in terms of the *National Guidelines* referring to the "respect for individual diversity and the active involvement of students and their families" (MIUR, INDIRE 2014, 25), a Primary School is indubitably the environment where to use the *CARAP/FREPA*.

In a subsequent question, students were asked to say in which course they had learned about plurilingual and intercultural edu-

cation. As formerly stated, in the degree course there is no specific course unit dedicated to intercultural education, multilingualism, plurilingualism, or to intercultural competence. Students ranked the didactics of reading and writing – Didactics of Italian as a Second Language, Italian Literature and Linguistics, Intercultural Pedagogy and School Legislation as the three top courses where, mainly, they learned about the topics.

Intercultural education was dealt with from a practice point of view with questions about their ability to promote intercultural education and intercultural competence. The first question, slightly more theoretical, received a 62.2% of agree/strongly agree answers, while the second, more practical, received a 49% of agree/strongly disagree. Considering the homogeneity of the responses, it can be inferred that the Italian education system is still more theoretical than practical.

Two questions dealt with plurilingual competences, one was about promoting the development of plurilingual competences, and the other about the ability to coordinate the teaching of a foreign language with other languages, studied or known. These questions received a high percentage of disagreement: about 89% of the respondents declared they cannot promote the development of plurilingual competence, while 68% declared they cannot coordinate the teaching of a foreign language with other languages studied or known. A third question was considered, one with a different description, but with the same objective as the former two. The aim of the questions may be considered the same, the development of plurilingual competence, nonetheless the answers tend to be more positive in questions 2 and 3. This is in some way inducted by their linguistic explicitness and by the fact that in the Veneto Region most of the population speak both Italian and Veneto dialects, and that some students come from bilingual families. As a consequence, it is easier for them to think in practical terms, referring to their personal knowledge and experience rather than speculating and using scientific categories and definitions.

Some questions referred explicitly to some key definitions, such as multilingualism and plurilingualism. When the two concepts were treated singularly, the majority of the respondents declared they could not define the concepts. This negative response is recurrent in most of the questions where the knowledge of a specific academic term is requested.

Some questions referred to the need of the students to know more about some key issues, such as language education, plurilingualism, interculturalism. The responses were very positive, confirming the necessity to develop such competences.

The *National Guidelines* (MIUR 2012) contain references to some key issues, such as plurilingual competence and education, intercul-

tural education, linguistic repertoire, and the use of a foreign language to promote situations in which the foreign language is used as the language of instruction to promote, and convey, learning related to different disciplines. Since I predicted students should have known the document, some survey questions directly referred to these issues. As for their ability to promote a way to develop plurilingual competence, 95% of the answers were negative, and as to their ability to integrate language teaching in order to develop plurilingual education, 96% of the answers were negative. However, as regards the tools, skills and competences required to encourage the development of intercultural education, 66% of the answers were negative, whereas assessing their knowledge of the linguistic repertoire, only 44% of the answers were negative yet for the use of a foreign language to promote and convey learning related to different disciplines, 62% of the answers were negative. Once again it can be seen that the negative percentage diminishes when the issues are more practical.

Most students declared their desiderata which can be divided into three main fields: the first is related to the request of more practical courses and laboratories related to intercultural education, intercultural communicative competence, plurilingualism; the second refers to the teaching and learning of English as a foreign language, seen as a means to reflect on such issues as plurilingualism, intercultural communicative competence and the intercultural dialogue. Students also highlighted the interest in attending English taught course units, as a means to experiment what their non-native Italian students feel when attending Italian taught classes. The third refers to the possibility of integrating the basic knowledge offered on intercultural issues by some course units with adequate bibliographies and case studies, so that the prospective teachers could feel ready to deal with real issues in authentic situations. Some students say they have been taught about intercultural communication, but do not know what intercultural and plurilingual education mean.

In their desiderata, students highlight the importance of being better prepared to face their multicultural classes by attending more practical course units and laboratories, where they can deal with issues related to intercultural education, intercultural communicative competence and plurilingualism. They also emphasise the importance of teaching and learning English as a foreign language, both as a subject and as pedagogy of foreign languages, and would like the opportunity to attend courses held in English, as part of an immersion program to feel what their future students might be experiencing as, certainly, they will have forgotten how they once felt.

4 Conclusions and Implications

The Italian education system, as far as Primary Education is concerned, has been described in terms of the composition of the Primary School population and of Primary School teacher training..

Nowadays, the presence of students without Italian citizenship is a solid reality in the Italian educational context. In 2012, a new national curriculum framework for the Primary School was published, and previously a five-year degree course for Primary Teachers had been established. The school context is not that of an emergency, as it was thirty years ago, and a survey among students attending a degree course for Primary Education Teachers has been conducted, to highlight what knowledge, practices and skills prospective Primary teachers have acquired regarding various issues related to intercultural communicative competence, and whether they are able to deal with the notions of plurilingual and intercultural competence.

This study is part of a wider research project that is still in progress, which aims to analyse the challenges of multilingualism in Primary Schools and suggest how an educational approach, designed to develop citizens who will become tomorrow's 'good interculturalists' could be developed. The aims of the project are: (i) diagnosing the knowledge, practices and skills future Primary teachers have acquired regarding intercultural communicative competence and intercultural issues in general; (ii) understanding whether they are able to deal with the notions of plurilingual and intercultural competence and apply them in class; (iii) providing some guidelines and promoting the development of a course unit dedicated to the issues raised by the research.

The results selected and presented in this article refer to the first two aims, and they highlight the general lack of knowledge regarding the main European documents in which issues, such as multilingualism and plurilingualism, are presented and discussed. A very practical document, such as the *CARAP/FREPA* (*A Framework of Reference for Pluralistic Approaches to Languages and Cultures: Competences and Resources*): is mainly unknown. Even though the document dates back to 2012 and is an instrument to be adopted and adapted in Primary School, only a small minority of prospective teachers know about it.

The emergency that occurred thirty years ago with the arrival of the first immigrants has passed but, as the survey shows, less than 10% of future Primary teachers know about this and the other documents that deal with intercultural approaches. Nonetheless, students demonstrated they can deal with practical issues related to the development of language awareness and plurilingualism, mainly because they belong to a bilingual environment.

Thanks to a degree course where attention is paid to pedagogy and practical issues in teaching, the future teachers feel they could

deal with such issues, even though it appears they cannot clearly define the meaning of some key definitions and they might not be aware of what they are doing.

In their desiderata, students highlight their need for more practical courses and laboratories relating to intercultural issues in general; they also refer to the teaching and learning of English as a foreign language, seen as a means to reflect on such issues as plurilingualism, intercultural communicative competence and the intercultural dialogue.

The results discussed in this article are not intended to assess the actual organisation of the course of study, rather it aims to achieve a deeper understanding of the prospective teachers' awareness and perceived competences, and of the implications for teaching intercultural education and awareness, intercultural communicative competence, promoting plurilingualism in multicultural classes and developing plurilingual/pluricultural students.

References

Beacco, J.C.; Byram, M. (2007). *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe: From Linguistic Diversity to Plurilingual Education*. Strasburg: Council of Europe – Language Policy Division. http://www.coe.int/lang.

Candelier, M. et al. (2013). *FREPA. A Framework of Reference for Pluralistic Approaches to Languages and Cultures: Competences and Resources*. Strasbourg: Council of Europe – European Centre for Modern Languages

Cavalli, M.; Coste, D.; Crisan, A.; van de Ven, P.-H. (2009). *Plurilingual and Intercultural Education as a Project*. Strasbourg: Council of Europe – Language Policy Division. http://www.coe.int/lang.

Council of Europe (2001a). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Cambridge: Cambridge University Press. https://www.coe.int/lang-CEFR.

Council of Europe (2001b). *The European Language Portfolio*. Strasbourg: Council of Europe. https://www.coe.int/en/web/portfolio.

Council of Europe (2008). *White Paper on Intercultural Dialogue. "Living Together as Equals in Dignity"*. Strasbourg: Council of Europe. https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/whitepaper_intercultural-dialogue_2_EN.asp.

European Commission; EACEA; Eurydice (2017). *Key Data on Teaching Languages at School in Europe – 2017 Edition. Eurydice Report*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/key-data-teaching-languages-school-europe--2017-edition_en.

European Parliament; Council of Europe (2006). "The Key Competences for Lifelong Learning – A European Framework. Annex of *Recommendation on Key Competences for Lifelong Learning*". *Official Journal of the European Union*, L 394/13, 30 December. https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF.

MIUR, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (2012). "Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione", nr. speciale, *Annali della Pubblica Istruzione*, nr. speciale, LXXXVIII. http://www.indicazioninazionali.it/wp-content/uploads/2018/08/Indicazioni_Annali_Definitivo.pdf.

MIUR (a cura di) (2017). *Gli alunni stranieri nel sistema scolastico italiano a.s. 2015/2016*. A cura di C. Borrini e G. De Sanctis. http://www.istruzione.it/allegati/2017/Notiziario_alunni_Stranieri_nel%20sistema_scolastico_italiano_15_16.pdf.

MIUR; INDIRE – Unità Italiana di Eurydice (2014). *The Italian Education System*. Firenze: INDIRE. I quaderni di Eurydice 30. http://www.indicazioninazionali.it/wp-content/uploads/2018/08/Indicazioni_Annali_Definitivo.pdf.

OECD, Organization for Economic Co-operation and Development (2014). *A Teachers' Guide to TALIS 2013: Teaching and Learning International Survey.* TALIS, OECD Publishing. http://dx.doi.org/10.1787/9789264216075-en.

Santagati, M.; Ongini, V. (a cura di) (2016). *Alunni con cittadinanza non italiana. La scuola multiculturale nei contesti locali. Rapporto nazionale a.s. 2014/2015*. Milano: Fondazione ISMU. Quaderni ISMU 1/2016. https://www.istruzione.it/allegati/2016/Rapporto-Miur-Ismu-2014_15.pdf.

Letteratura, cultura, storia

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Nomi, parole e stili in Proust

Giovanni Bottiroli
Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract This article is a reworking of the first chapter of a longer work yet to be published. It aims at retrieving an idea, which Proust formulated in 1913 and subsequently discarded, that is, the splitting of his oeuvre into "The Age of Names", "The Age of Words", and "The Age of Things". Following this tripartite division, and reading it both diachronically and synchronically, I suggest that the language of the *Recherche* (and of art in general) should be understood as a conflictual interweaving of styles. A theory of styles does not only state the multiplicity of expressions, but attempts to identify different types of linguistic articulation, from which differing language-thought regimes are born. Alongside the re-evaluation of the importance of Names, this study suggests a reading of the aesthetic apprenticeship of the *Recherche* as the conquest of a style which, apart from being original (as it is bound to be), enhances the linguistic potential more directly through flexibility and metamorphosis. To be adequately understood, this perspective requires the contribution of the theory of literature and of philosophy.

Keywords Styles. Ways of thinking. Divided language. Metaphor. Metamorphosis.

Sommario 1 Incertezze sul significato dello stile. – 2 Composizioni mediante tratti: il regime confusivo. – 3 L'età delle parole. – 4 L'età delle cose, cioè l'età degli stili.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-29
Accepted 2021-05-23
Published 2021-09-27

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Bottiroli, G. (2021). "Nomi, parole e stili in Proust". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 135-160.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/001

> la parole humaine est en rapport avec l'âme, mais sans l'exprimer comme fait le style
> (Marcel Proust)[1]

1 Incertezze sul significato dello stile

La *Recherche* è un romanzo del desiderio. Tale definizione può apparire ovvia, ma non lo è – o smette di esserlo – a due condizioni: anzitutto, se viene compresa come volontà di allontanarsi dalle letture più frequenti, che privilegiano il tempo e la memoria; inoltre, se non implica l'illusione di sapere che cosa significa 'desiderio'. Ma non è solo rispetto alle teorie del desiderio che l'opera di Proust è un formidabile banco di prova; la tesi che ispira questa prima ricognizione nella *Recherche* potrà allora venir espressa così: un approccio teorico-filosofico rischia di impoverire quest'opera, di ridurla incautamente, se non dispone di una 'teoria degli stili'. Contrariamente a quello che ritengono alcuni (come Antoine Compagnon), il demone della teoria è un buon demone, ma esige sempre nuovi sviluppi.

Non che si debba rinunciare del tutto alla nozione pre-teorica, secondo cui lo stile è ciò che conferisce riconoscibilità a un individuo, oppure a una corrente, oppure a un'epoca, più sul piano del 'come' che non su quello del 'che cosa'.[2] Tuttavia questa nozione non riesce a render conto in maniera adeguata neanche delle migliori intuizioni che incontriamo nei grandi scrittori. Che cosa significa, per esempio, che «lo stile non è affatto un imbellimento (*un enjolivement*) come credono certe persone, non è neppure una questione di tecnica, è – come il colore per i pittori – una qualità della visione» (Proust 2015, 651)? Una qualità della visione – dunque non degli oggetti. Lo stile deriva dal soggetto, ma ciò significa forse che è 'soggettivo', cioè derivante dalle contingenze individuali? Al contrario, lo stile va messo in relazione con la necessità:

> la verità comincerà solo quando lo scrittore avrà preso due oggetti differenti, ne avrà stabilito il rapporto, analogo nel campo dell'arte a quello che è il rapporto unico della legge causale nel campo scientifico, e li avrà saldati con gli anelli necessari dello stile. (TR, 221; RTP, IV, 468)

1 Per quanto riguarda le citazioni, si farà riferimento all'edizione Einaudi del 1978, indicando ogni volume con una sigla, seguita dal numero di pagina: CS (*La strada di Swann*), OFF (*All'ombra delle fanciulle in fiore*), G (*I Guermantes*), SG (*Sodoma e Gomorra*), P (*La prigioniera*), F (*La fuggitiva*), TR (*Il tempo ritrovato*). Per l'originale, si rinvia all'edizione Gallimard diretta da Jean-Yves Tadié, 1987-90: la sigla RTP è seguita dal numero del volume e da quello della pagina. Per la citazione in esergo, si rinvia a OFF, 133; RTP, I, 540.

2 Certamente non si può rinunciare ad analisi raffinate come quella di Spitzer (1959).

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 135-160 | e-ISSN 2499-1562

Per chiarire un concetto difficile e sfuggente come quello di stile, ne abbiamo introdotti altri, non meno difficili e complessi: la necessità e la verità. Come intendere la nozione di verità in Proust? Certamente, non come *adaequatio intellectus et rei*; dunque come *aletheia*, seguendo Heidegger? Quanto alla necessità, è poco plausibile che venga intesa, di nuovo in riferimento alla tradizione aristotelica, come 'ciò che non può essere altrimenti', insomma come infrangibile rigidità. Nella *Recherche*, la rigidità si manifesta in diversi ambiti, nell'ossessione implacabile della gelosia come negli stereotipi del linguaggio: tuttavia, questo è solo uno dei significati della necessità, il più vicino a ciò che Freud indicava come *Todestrieb*. Non è il significato 'stilistico', a cui allude Proust enigmaticamente. Gli 'anelli necessari dello stile' vanno a situarsi, per così dire, agli antipodi di Ananke: essi redimono dalla cattiva necessità, esprimono l'imperativo della trasformazione, e non della ripetizione.

La fecondità del rapporto tra analisi letteraria e filosofia è auspicabile per qualunque opera; con maggior convinzione, quando l'opera contiene al proprio interno una riflessione così estesa, sul piano quantitativo, e così rilevante e ammirevole in quanto esercizio del pensiero, da mettere in discussione i confini attestati più abitualmente. «Suis-je un romancier?», si chiedeva Proust (1976, 61).[3] La scrittura saggistica invade il romanzo; è un fatto incontestabile, che però andrebbe interrogato con grande attenzione. In un passo assai noto, Proust afferma: «Un'opera che contenga teorie è come un oggetto su cui si sia lasciato il cartellino del prezzo» (TR, 213; RTP, IV, 461). Strana affermazione, secondo Genette, se si considera che nella *Recherche* assistiamo all'«invasione della storia da parte del commento, del romanzo da parte del saggio, del racconto da parte del suo proprio discorse» (Genette [1972] 1976, 307). Siamo di fronte a una denegazione (Genette [1972] 1976) oppure dobbiamo ritenere, con Vincent Descombes, che Proust abbia saputo imprimere a ogni parte della sua opera la 'forma romanzo'? Si tratta di un punto capitale: «Si la Recherche n'est pas essentiellement un roman, si elle n'est un roman qu'entre autres aspects, alors il est légitime d'en discuter les «idées» là où elles paraissent être exposées, comme on le ferait pour un essai ou un traité de philosophie» (Descombes 1987, 78). Se invece la forma-romanzo è pervasiva, quale posizione dovremmo assumere verso le parti saggistiche e filosofiche? Ma il problema della filosofia 'nell'opera' è ancora più complesso, perché va esteso alle parti propriamente narrative. Potremmo giudicarle come la trasposizione di tesi o proposizioni filosofiche in proposizioni letterarie, in

3 «La pigrizia o il dubbio o l'impotenza che si rifugia nell'incertezza sulla forma artistica. Devo farne un romanzo, uno studio filosofico, sono io un romanziere?» (Proust 1976, 61; trad. dell'Autore).

situazioni – sembra sia questo l'atteggiamento di Deleuze,[4] e probabilmente è l'atteggiamento che viene assunto in maniera più spontanea e frequente. Che cosa significa però 'trasposizione'?

Il concreto 'esemplifica' l'astratto, lo mostra (senza enunciarlo esplicitamente). Perciò, in assenza di un contesto che orienti, dobbiamo decidere se il vetro di una finestra esemplifica un vetro, una forma rettangolare, un corpo trasparente, una superficie fragile: a venire esemplificata è comunque una proprietà. Non è detto che, passando dalle cose alle persone, reali o immaginarie, si registri un aumento di complessità: ma quegli oggetti che non sono semplicemente oggetti, come la *Sonata* di Vinteuil (al di là del fatto che Proust la descriva come una persona vera e propria), possono venir considerate esemplificazioni? Forse sì, ma solo in prima istanza: ciò che esse incarnano, ciò a cui danno una forma concreta, non è una proprietà o un insieme di proprietà. L'ontologia dell'opera d'arte non ha uno statuto proprietario. Che cosa 'si manifesta', dunque, nell'arte?

Parleremo di 'interpretazione', e non di esemplificazione, per indicare la 'messa in opera' (Heidegger [1936] 1968) di possibilità che emergono, in un primo tempo, caoticamente. Si pensi all'episodio della Berma. Il Narratore ha finalmente ottenuto il permesso di andare a teatro, dove assisterà a una esibizione della grande attrice; da quella rappresentazione egli si attende «ben altra cosa che un piacere: erano verità appartenenti a un mondo più reale di quello dove vivevo» (OFF, 18; RTP, I, 434). Il protagonista è come ipnotizzato da alcune espressioni, misteriose e poetiche, incontrate in un opuscolo di Bergotte: «nobiltà plastica, cilicio cristiano, pallore giansenistico, principessa di Trezene e di Clève, dramma miceneo, simbolo delfico, mito solare») (OFF 18; RTP, IV, 435). Che il riferimento di queste espressioni sia costituito da proprietà empiriche, come quelle del vetro di una finestra, non è forse smentito in anticipo dalla certezza di venire introdotto in una dimensione della realtà 'più reale di quella in cui vivevo'? Abbiamo bisogno di un altro termine, meno canonico di quanto non sia 'proprietà', per indicare determinazioni che non hanno nulla di metafisico, ma senza dubbio incrinano o bucano la realtà effettuale. I 'tratti' – d'ora in avanti li chiameremo così – che si sono impressi nella memoria e nell'immaginazione del Narratore formano un elenco eterogeneo, una mescolanza pagano-cristiana che trova il suo punto di convergenza nell'immagine centrale: 'principessa di Trezene e di Clève' – ibridazione che trasporta la Fedra di Euripide nella Francia del XVII secolo. Ibridazione assurda, se non fosse giustificata dalla riscrittura che ne ha compiuto Racine, contemporaneo del 'pallore giansenistico'.

4 In questa prospettiva, il romanzo sarebbe l''illustrazione', la 'trasposizione', la 'trascrizione' di una dottrina (Descombes 1987, 44-5).

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 135-160 | e-ISSN 2499-1562

Incontreremo altre volte, e in una modalità più dinamica, quello che è meno un elenco che non una composizione mobile e slegata. L'assenza di nessi favorisce il dinamismo, i tratti ruotano intorno a un centro inafferrabile, oppure vanno a comporre una nebulosa: accadrà così nell'episodio delle fanciulle in fiore. Dobbiamo rinviare, però, l'analisi di questi episodi. Adesso stiamo cercando di definire un approccio filosofico alla *Recherche*: ci siamo affidati a un'ipotesi, cioè l'importanza decisiva della nozione di stile; e poiché la letteratura è 'un modo di pensare' – possiamo dubitarne, leggendo autori come Proust? – 'stile' deve voler dire 'stile di pensiero'.

Abbiamo fatto qualche progresso importante? Non ancora, e certamente non lo abbiamo compiuto agli occhi di chi continua a credere che lo stile sia 'espressione' (di una individualità, o di un gruppo sufficientemente omogeneo, anche nel succedersi delle generazioni),[5] e che gli stili esistano fondamentalmente nel molteplice: in una molteplicità che disperde l'unità del linguaggio, la fa proliferare e tuttavia la conferma.

'Stile', per noi, significa invece 'linguaggio diviso'. Se non si riduce a semplice abbellimento (*enjolivement*), uno stile è in conflitto con altri stili.[6] Ci sentiamo di affermare che questa è una 'tesi proustiana', benché non lo sia esplicitamente. Si tratta di una tesi che risulta da una stretta alleanza tra teoria della letteratura e filosofia, da un'attenzione alle tecniche in grado di ricondurle a una visione. Ma è davvero una tesi di Proust? Dobbiamo indicare i luoghi in cui essa rimane implicita, e inarticolata, solo per chi non è in grado di renderla esplicita.

2 Composizioni mediante tratti: il regime confusivo

Proveremo a considerare la *Recherche* come la realizzazione di un progetto abbandonato solo in apparenza. Per un certo periodo, Proust aveva pensato di organizzare il suo romanzo in tre parti successive, intitolate «L'età dei nomi», «L'età delle parole», «L'età delle cose»:[7] ma se viene messa in rapporto con l'opera che conosciamo, questa tripartizione rivela subito i suoi limiti, e i suoi difetti. Anzitutto, essa risulta sbilanciata sul versante diacronico: e sarebbe un errore ignorare il suo funzionamento sincronico, perché le tre età sono presenti

5 Nella citazione in esergo, Proust si serve del verbo *exprimer*. Come vedremo, le concessioni saltuarie dello scrittore al linguaggio tradizionale non gli impediscono mai di proporre una visione innovativa. Che lo stile per Proust sia 'trasformazione', qualcuno oserebbe negarlo?

6 Per questa concezione degli stili, così come per gli altri concetti che svolgono un ruolo determinante in queste riflessioni, si rinvia a Bottiroli 2013 e 2020.

7 Si veda la lettera a Louis de Robert del 1913 (Proust 1970-93, 12: 230-2).

in ogni periodo della vita, quella del Narratore così come la nostra. Il secondo difetto deriva da una designazione impropria: 'età delle cose' – soprattutto in quanto subentra a due fasi che appaiono relazionate al linguaggio (i nomi, le parole) – è un sintagma che suggerisce un'evoluzione verso la realtà (freudianamente, un superamento del principio di piacere); in effetti, è così che viene inteso da diversi studiosi. E tuttavia, si potrebbe obiettare, di tale distorsione non è forse responsabile, almeno in parte, lo stesso Proust? Non è forse il Narratore a deplorare gli eccessi della sua fantasia, le associazioni arbitrarie tra nomi di luogo come Balbec, Venezia, Firenze, e le immagini che egli vi aveva introdotto, ma che i nomi avevano assorbito, così da rendere inevitabili le delusioni nei suoi futuri viaggi (CS, 411; RTP, I, 380)? Tuttavia il passaggio dall'età dei nomi a quella delle cose non avviene soltanto all'insegna delle *illusions perdues*. L'età dei nomi corrisponde a un funzionamento mentale che non viene messo in moto solo dall'assenza di oggetti reali (lo vedremo in seguito); cerchiamo dunque di comprendere questo funzionamento, che non può venir ridotto all'utopia cratilista indicata da Barthes.

I nomi, in grado di suscitare immagini nella mente del Narratore, sono nomi propri. Dal dibattito sui nomi propri, come si è svolto negli ultimi decenni, possiamo trarre due definizioni non incompatibili: per Kripke, il nome proprio è un designatore rigido, vale a dire che esso è stato assegnato a un individuo (persona, luogo) in base a una sorta di cerimonia battesimale. Per esempio, Aristotele indica un individuo che è stato chiamato con questo nome; e se anche scoprissimo che tutte le informazioni da noi possedute su Aristotele sono false – non era un allievo di Platone, non ha scritto né la *Metafisica*, né la *Poetica*, ecc. – il riferimento resterebbe valido. Per Searle, un nome proprio è un gancio a cui appendere descrizioni (come 'l'autore della *Metafisica*', 'il maestro di Alessandro Magno', ecc.).[8]

Il nome 'Balbec' indica una cittadina normanna, affollata durante le vacanze estive. Queste sono le informazioni (o descrizioni) che una guida turistica, o un articolo di giornale, assocerebbe a tale nome; informazioni che potremmo chiamare 'enciclopediche', e che non vengono abolite, bensì sovrastate da altre associazioni nella fantasia del narratore. Consideriamo questo esempio nei dettagli. Non è dalle sillabe e dalla sonorità di Balbec che si sprigionano immagini confuse, o meglio tratti, come avverrà per le località che il treno attraversa partendo da Parigi, bensì dalle descrizioni che ne fanno Legrandin e Swann: il primo evoca una spiaggia assai prossima a «quelle sponde funebri, famose per tanti naufragi, che per sei mesi all'anno restano avvolte nel lenzuolo mortuario delle brume e nella spuma delle onde», il secondo delinea l'immagine di una chiesa dei secoli XII e XIII,

8 Si vedano Kripke [1980] 1999 e Searle [1958] 1978.

«ancora per metà romanica, forse il più curioso esemplare del gotico normanno, e così bizzarra: si direbbe arte persiana!» (CS, 408-9; RTP, I, 377-8). Da questo momento in poi, nella fantasia del narratore il nome di Balbec risveglia immediatamente 'il desiderio delle tempeste e del gotico normanno' (CS, 411; RTP, I, 380). Quando finalmente giungerà a Balbec, egli scoprirà che la chiesa dista dal mare alcuni chilometri, e che

> quel campanile che, per aver letto che era un'aspra scogliera normanna dove il vento accumulava i semi e turbinavano gli uccelli, io mi ero sempre raffigurato lambito alla base dall'ultima spuma delle onde sollevate, quel campanile si drizzava su di una piazza dov'era la diramazione di due linee tranviarie, di faccia a un caffè che portava, scritto in lettere dorate, la scritta «biliardo». (OFF, 253; RTP, II, 19)

La delusione trasforma 'Balbec' in un *mot*, e poco importa che esso rimanga un nome proprio. Adesso appartiene a un regime di linguaggio-pensiero in cui i nomi propri sono designatori rigidi (Kripke [1980] 1999), perché i tratti semantici di prima sono stati scacciati, espulsi, ma continua a indicare la località di Balbec; e funziona come un gancio a cui appendere descrizioni (Searle [1958] 1978), ad esempio la distanza che separa il centro storico da Balbec-Lido. Prima era un Nome (sembra opportuno servirsi talvolta della maiuscola per evitare equivoci) e apparteneva a un diverso stile di pensiero, a una semantica non separativa ma confusiva.

Ciò che Proust chiama 'età dei nomi' è, in effetti, un 'regime confusivo', che ha una propria peculiarità di funzionamento, insomma che funziona in base alle proprie leggi. Che si debba distinguere tra almeno due stili, o regimi, non è diventato forse evidente?[9] Nel regime delle parole (sempre nell'accezione proustiana), Balbec ha una precisa identità grammaticale ed enciclopedica: riunisce proprietà semantiche nitide, coerenti e organizzate. Ad esempio, Parma indicherà una città italiana, con un determinato numero di abitanti, che si trova nella pianura padana; seguiranno informazioni storiche e artistiche. Il nome Parma, invece, nella *Recherche*, uno dei luoghi dove il narratore desidera recarsi dopo aver letto la *Chartreuse*, è «compatto, liscio, dolce e color malva» (CS, 412; RTP, I, 381). È un aggregato instabile di tratti semantici, che differiscono radicalmente dalle proprietà, come vengono usate nel regime delle Parole. Si sottrae a qualunque gerarchia che non derivi da motivazioni estetiche (ordinati in maniera diversa, i medesimi tratti non susciterebbero lo

9 Nella nostra terminologia, *regime* indica una famiglia di stili di pensiero, al cui interno possono esistere differenze non trascurabili.

stesso effetto). Ha una composizione metonimica, cioè è composto da tratti eterogenei che non riescono a sintetizzarsi, restano 'sgranati'; e tuttavia non esclude la possibilità di sovrapposizioni ('principessa di Trezene e di Clève').

Dunque, il regime confusivo, benché si presenti come un territorio amministrato unicamente dalla fantasia, non è privo di principi. È irrazionale dal punto di vista di un linguaggio codificato, grammaticalizzato, e punitivo nei confronti di altre modalità di funzionamento, non irrigidite. Dobbiamo ancora giudicarlo severamente, come una forma di immaturità del linguaggio e del pensiero, oppure è necessario riconoscerne la funzione permanente, la fecondità, l'insostituibile ruolo creativo quando andrà a mescolarsi con la funzione grammaticale? Proviamo a rileggere adesso un passo in cui i nomi e le parole vengono contrapposti:

> Le parole (*Les mots*) ci presentano, delle cose, una piccola immagine nitida e consueta (*une petite image claire et usuelle*), simile alle figure che s'appendono alle pareti delle scuole per dare ai bambini l'esempio di quel che sia un banco, un uccello, un formicaio, cose concepite come uguali a tutte le altre della medesima specie. Ma delle persone – e delle città che essi ci abituano a credere individuali, uniche come persone – i nomi ci presentano un'immagine confusa (*une image confuse*), che da loro, dalla loro sonorità squillante o cupa, trae il colore di cui è dipinta in modo uniforme. (CS, 411-12; RTP, I, 380)

Nel regime separativo dei *mots* le immagini hanno confini precisi, di cartesiana *clarté*, e per il solo fatto di avere confini vengono rimpicciolite; nel regime confusivo le immagini sono *confuse* sia perché tendono a sovrapporsi – la chiesa di Balbec è romanica, gotica, persiana, si erge su una scogliera avvolta dalle tempeste, la spuma delle onde è indissolubilmente legata alle sue pietre – sia perché, dissolvendo i confini, esse si dilatano nella grandezza.[10] C'è un altro passo di Proust che sembra aver suscitato qualche fraintendimento: le immagini evocate dai Nomi

> erano necessariamente (*forcément*) assai semplificate [...] i nomi non sono molto vasti; era molto se potevo farvi rientrare due o tre delle 'curiosità' principali della città, ed esse vi si giustapponevano senza intermediari: nel nome di Balbec, come nella lente d'ingrandimento di quei portapenne che si comprano ai bagni di mare,

10 Va precisato che il regime confusivo non comprende solo confusioni semplici, sviste o errori (come quando diciamo 'deve poi girare a destra' intendendo 'girare a sinistra') ma sconfinamenti *assoluti*: quando si parla di *regime confusivo*, in questo saggio, si intende il confusivo superiore.

e-ISSN 2499-1562

> vedevo le onde accavallarsi intorno a una chiesa di stile persiano. (CS, 409; RTP, I, 378)

Qui il narratore sta semplificando la sua stessa teoria, perché il nome della spiaggia normanna non suscita soltanto l'immagine delle 'onde che si accavallano intorno a una chiesa persiana'. La penetrazione del Nome nella fantasia, con i suoi effetti, comprende – se torniamo a leggere la descrizione di Legrandin – 'le sponde funebri, famose per tanti naufragi' e un villaggio di pescatori, accampati al confine del mondo, 'di fronte al regno eterno delle nebbie del mare e delle ombre'; nella descrizione di Swann la bizzarria ibrida della chiesa sboccia come un fiore dalle rocce – «era stato un grande incanto per me [...] sapere che la rosa gotica era venuta ad innervare anche quegli scogli selvaggi», che «il gotico era germogliato e fiorito in un esile campanile» (CS, 409; RTP, I, 378). Quanto all'uniformità cromatica delle immagini confusive – esse sono tali anche perché ammettono un solo colore alla volta? – non dovremmo intenderla in senso riduttivo bensì come il manifestarsi della loro vocazione 'anti-effettuale'.

Come in quei «cartelloni, azzurri per intero o rossi per intero, nei quali, per i limiti del procedimento usato o per un capriccio del decoratore, sono azzurri o rossi non soltanto il cielo o il mare, ma le barche, le chiese, i passanti» (CS, 412; RTP, I, 380-1), il nome Parma, per esempio, si colora di *mauve*, e il nome di Guermants rimane immerso «come in un tramonto nella luce arancione che emana dalla sillaba 'antes'» (CS, 183; RTP, I, 169). Ma, di nuovo, questa è una riduzione: perché i personaggi del duca e della duchessa di Guermantes vengono raffigurati dal narratore

> ora su un arazzo, come la contessa di Guermantes nell'Incoronazione d'Esther della nostra chiesa, ora in mutevoli tinte come Gilbert le Malo nella vetrata, dove passava dal verde cavolo al turchino prugna, a seconda che io stessi ancora prendendo l'acqua santa o che avessi raggiunto i nostri posti, ora del tutto impalpabili come la figura di Genoveffa di Brabante, antenata della famiglia di Guermantes, che la lanterna magica faceva ondeggiare sulle tende della mia stanza o balzare fino al soffitto. (CS, 182-3; RTP, I, 169)

Dunque l'uniformità cromatica non è un vincolo inesorabile, i colori possono avvicendarsi. Perché Proust sembra essersene dimenticato, nella sezione 'Nomi di paese: il nome'? Forse perché, mentre anticipa le sue future delusioni, i nomi iniziano a perdere qualcosa del loro fascino. Eppure, soltanto poche righe prima, essi sono riapparsi in una serie tra le più belle della *Recherche*:

> Se la mia salute si fosse ristabilita e i miei genitori m'avessero permesso, se non di andare a soggiornare a Balbec, almeno di pren-

> dere una volta, per far conoscenza con l'architettura e i paesaggi della Normandia o della Bretagna, quel treno dell'una e ventidue dov'ero salito tante volte nella fantasia, avrei voluto fermarmi di preferenza nelle città più belle. Ma per quanto le confrontassi, come scegliere, non meno che tra esseri individuali, che non sono permutabili, fra Bayeux, così alta nei suoi nobili merletti rossastri, la vetta illuminata dall'oro vecchio dell'ultima sillaba; Vitré, di cui l'accento acuto tagliava a losanghe di legno bianco la vetrata antica; la dolce Lamballe, che nel suo bianco va dal giallo guscio d'uovo al grigio perla; Coutances, cattedrale normanna, che il suo dittongo finale, grasso e biondeggiante, incorona come una torre di burro; Lannion, che nel suo silenzio campagnolo ha il frastuono del cocchio seguito dalla mosca; Questambert, Pontorson, ridicoli e ingenui, piume bianche e becchi gialli sparpagliati sulle vie di quei luoghi fluviali e poetici; Benodet, nome appena ormeggiato, che sembra voglia trarre seco il fiume tra le sue alghe: Pont'Aven, l'aprirsi bianco e rosa dell'ala di una cuffia leggera che si specchia palpitando nell'acqua verdastra di un canale; Quimperlé, legato più saldamente e, dopo il medioevo, cinguettante e imperlantesi di ruscelli in un chiaroscuro simile a quello disegnato, attraverso le ragnatele d'una vetrata a colori, dai raggi del sole, tramutati in punte smussate d'argento brunito? (CS, 413; RTP, I, 381-2)

Vale la pena di chiedersi, nuovamente: è verosimile che Proust abbia abbandonato completamente l'età dei nomi? Una risposta attenta deve andare al di là della distinzione tra nomi propri (individualizzanti) e nomi comuni (generalizzanti); deve lasciar cadere la nozione di cratilismo, cioè di legame motivato tra significante, significato, referente, che Barthes aveva sostenuto con la consueta finezza ([1967] 1982). Perché Proust non è un seguace di Cratilo? Ebbene, perché il cratilismo va a situarsi nello stile di pensiero separativo, che tende ad affermare in uno slancio utopico: 'tutto è ben separato', nel linguaggio e nella realtà. E se non lo è ancora, potrà approdare all'univocità, in quanto le articolazioni del linguaggio sono in grado di riprodurre le 'articolazioni naturali', cioè l'autonomia reciproca tra gli enti. I Nomi, invece, appartengono al regime confusivo. Quanto alla motivazione che viene stabilita tra significante (anche nella forma grafica) e significato, non possiamo non percepirla, come ammette Barthes, se non come una mostruosità semantica ([1967] 1982, 123). Ma, per definizione, non ci sono mostri nel separativo: non sono possibili perché le regole di buona formazione impediscono a priori la deformazione, lo sconfinamento, la sovrapposizione. Nel separativo, le sole eventuali mostruosità sono frasi segnalate da un asterisco in quanto non-grammaticali, come nell'esempio chomskiano 'idee verdi incolori dormono furiosamente'. A ben vedere, anche l'età delle parole ha i suoi mostri (come vedremo), ma in un'altra accezione.

Nella *Recherche*, non è l'età dei nomi a svanire, ma soltanto il suo primato, cioè la sua pretesa alla verità. Continuerà ad essere attiva come regime (o dispositivo) del linguaggio-pensiero, non più dominante, e tuttavia abbastanza potente per spezzare il dominio delle parole, del linguaggio stereotipato. Interverrà anche nei processi di percezione: non è forse una 'nebulosa di tratti' ad ammaliare lo sguardo che osserva la passeggiata delle fanciulle in fiore?

3 L'età delle parole

I Nomi sono «disegnatori pieni di fantasia» (OFF, 131; RTP, I, 538) e «calamite del desiderio» (RTP, I, 957). Certamente non si potrebbe dire lo stesso delle parole. Peraltro, nel momento in cui ci si accinge a definire l'età delle parole, si presenta qualche incertezza: in un'accezione più ristretta, essa indica la dimensione del linguaggio socializzato, condiviso, dunque l'insieme dei codici e degli stereotipi. 'Il significato è l'uso'. In una descrizione di questa età dovrebbero rientrare anche gli errori linguistici, e le idiosincrasie, a cui la *Recherche* dedica grande attenzione: la loro bizzarria, la loro comicità, è immediatamente percepibile da parte di coloro che hanno interiorizzato gli usi corretti della lingua. È la correttezza grammaticale a rendere evidente l'insufficiente padronanza della lingua in alcuni individui. *Veritas index sui et falsi*: analogamente, la grammatica si autoconferma nelle deviazioni e negli errori.

Poiché l'età delle parole va definita in rapporto anche all'età successiva, nascono dei dubbi. Anzitutto, e lo abbiamo anticipato, non bisogna dare per scontato che 'età delle cose' indichi un progresso nel senso di un avvicinamento ulteriore alla realtà (effettuale). Il percorso di apprendistato nella *Recherche* sfocia nella verità – di ciò possiamo esserne certi – ma nella verità dell'arte, non nella verità come corrispondenza o *adaequatio*. La *Recherche* approda a una concezione 'non servile' della verità, pur senza negare che la concezione servile, l'*adaequatio* aristotelico-tomista, abbia una sua legittimità, forse prevalente dal punto di vista statistico, nella vita quotidiana e nella ricerca scientifica. Il grande progresso dell'opera di Proust non consiste nell'affermare che l'interpretazione è pervasiva, una tesi che il più ottuso dei realisti potrebbe confutare. Non si tratta di negare che 'la neve è bianca' sia una proposizione vera in quanto la neve è bianca, ma di rifiutare che questo sia un esempio paradigmatico, valido per la nozione di verità in generale. Occorre invece passare da 'la verità' ai 'modi della verità'.[11] Una proposizione da scegliere come

11 È una tesi che ritengo sia attribuibile, benché in una forma non sufficientemente esplicita, ad Heidegger ([1927] 2005, §§ 44).

esempio paradigmatico per contrapporlo a quello aristotelico non potrebbe essere «la vera vita è la letteratura» (TR, 227; RTP, IV, 474)? Vale a dire: la letteratura afferma un modo della verità che è sicuramente diverso dalla verità-corrispondenza, ed è non meno legittimo; non solo, ha una validità superiore.

Su ciò torneremo, ma era indispensabile fornire qualche chiarimento. Questa breve riflessione dovrebbe far comprendere quanto sia essenziale l'apporto della filosofia per una lettura non riduttiva della *Recherche*. Riprendiamo il problema di quanto sia ampia l'età delle parole. È fuori discussione che essa rappresenti il linguaggio socializzato: ma sul ruolo e sul funzionamento del linguaggio, anche la linguistica si divide. Per un certo periodo (si pensi agli anni in cui lo strutturalismo ha riscosso i maggiori consensi) si è imposto il modello del codice, come veniva presentato da Jakobson: lo studio del linguaggio era imperniato sulla distinzione codice/messaggio, che traduceva riduttivamente la distinzione di Saussure tra *langue* e *parole*. Ma questa riduzione non veniva percepita: i processi di comunicazione apparivano governati quasi interamente da codici, e la comprensione, da parte del destinatario (o del lettore di un libro), era intesa come una 'decodifica'. Si è dovuto constatare che i messaggi non sono composti da enunciati trasparenti, e che l'implicito svolge un ruolo fondamentale. Ma allora 'comprendere' (nella prospettiva inaugurata da Austin e Grice) non equivale più a decodificare, bensì a 'fare inferenze', anche in situazioni quotidiane molto semplici.

Una descrizione completa dei processi inferenziali non è mai stata presentata, e forse è un obiettivo conseguibile solo in parte, perché esistono differenze di complessità nei procedimenti mentali, grazie a cui si afferra l'implicito. La pragmatica non si occupa di quelle inferenze che svolgono un ruolo decisivo nell''interpretazione' – se assumiamo questo termine in senso forte, relativamente a un'opera d'arte. Naturalmente nulla vieta di usare il termine in un'accezione debole, ma in questo caso si ricade nell'ambito delle operazioni che la linguistica pragmatica non ha difficoltà a descrivere.

La straordinaria sensibilità di Proust per tutti i fenomeni di linguaggio gli ha permesso di introdurre nella sua opera esempi numerosi e di notevole varietà, da cui in una certa misura si possono trarre delle generalizzazioni. Consideriamo anzitutto l'incapacità (occasionale o recidiva) di fare inferenze: non potremmo forse indicarla come 'letteralismo'? I casi che incontriamo nelle *Recherche* non raggiungono mai l'intensità catastrofica del *King Lear* (scena dell'abdicazione), quando il re, che si attende da Cordelia una dichiarazione di affetto e di riconoscenza meglio formulata rispetto alle due sorelle, incontra il silenzio della figlia prediletta, che dice di non aver nulla da dire; per Lear, che qui appare come un perfetto seguace del modello jakobsoniano, *Nothing* significa '*Nothing*'. Diversamente da lui – il che permette nel giro di pochi minuti a una fanciulla disere-

data di diventare la regina di Francia – vi è un pretendente alla mano di Cordelia che dispone di una più ampia visione del linguaggio. Il re di Francia dimostra di saper fare delle inferenze.

Nella *Recherche*, il letteralismo produce effetti di comicità. Per esempio, quando la duchessa di Guermantes afferma «le cose mondane non sono il mio forte», Bloch, formidabile gaffeur, le risponde «Ah! pensavo il contrario», come se Oriane si fosse espressa con sincerità (G, 263; RTP, II, 541). Forse il miglior rappresentante di questa carenza inferenziale è il dottor Cottard, che prende tutto alla lettera (come deplorato dalla signora Verdurin, egli «si rimette a quel che gli si dice»). Non è casuale che Cottard si trovi in difficoltà nei confronti delle frasi fatte, dei modi di dire (sangue blu, dare carta bianca, ecc.), che non possono venir presi alla lettera. Ma invece di chiudersi come gli altri nella propria ignoranza, «Cottard manifesta sin dall'inizio un desiderio di emendarsi che finirà con l'avere la sua ricompensa» (Genette 1972, 164). Grazie a un continuo esercizio nell'apprendimento degli stereotipi, egli finirà con l'imparare a padroneggiarli. Infilandosi nel trenino della Raspelière, egli esclama: «Questo sì che si chiama prenderlo per un pelo!» strizzando l'occhio «non per domandarsi se l'espressione era esatta, perché adesso traboccava di sicurezza di sé, ma per soddisfazione» (SG, 288; RTP, III, 262-3).

La difficoltà a compiere inferenze non è forse un indizio di rigidità? Se la lingua fosse semplicemente (governata da) un codice, lo sforzo mentale richiesto sarebbe minimo; invece essa pretende dai parlanti un continuo esercizio di duttilità. Talora in situazioni piuttosto convenzionali: quando sussurra a Swann «Devo sgridarvi», riferendosi alle rose che egli le ha inviato il mattino, la signora Verdurin fa uso della retorica mondana, formula un enunciato antifrastico che richiede di essere decifrato al contrario (CS, 232; RTP, I, 215). Non tutti i casi, però, sono egualmente semplici: quello che è stato appena citato rientra in un codice di cortesia, che non lascia spazio all'ambiguità. In altri casi, un'espressione cortese si esaurisce in se stessa. Ecco un grazioso esempio dal *Jean Santeuil*: la frase «Spero di avere il piacere di rivedervi», formulata dal duca di Réveillon, si presta a quattro letture: 'a Parigi in casa mia', 'a Parigi (e basta)', 'di rivedervi (senza specificare meglio)', 'di rivedervi qui (alle acque)'. Il primo è un invito, il secondo e il terzo sono lasciati alla perspicacia dell'interlocutore, l'ultimo è una condanna senza appello. A dirimere la polisemia di questa formula contribuiscono, quando è necessario, aspetti non verbali:

> In quanto agli ingenui, anche coloro che lo erano in modo più grave, si guardavano bene dal rispondere «Ma certo verrò a farvi visita», perché il volto del duca di Réveillon era eloquente e si poteva in un certo senso leggervi quel che egli avrebbe risposto nei

> diversi casi. In quest'ultimo, si poteva udire in anticipo il glaciale «troppo gentile», seguito dalla brusca soppressione della stretta di mano, il che avrebbe per sempre distolto il malcapitato dall'idea di dare corso a un proposito così insensato. (Proust [1952] 1976, 569)

Secondo Genette, «la vita sociale è in Proust una vera e propria scuola d'interpretazione e nessuno potrebbe farvi carriera senza averne almeno imparato i rudimenti» (Genette [1969] 1972, 186). Qui il termine 'interpretazione' viene utilizzato in un'accezione debole: non indica, come nella nostra prospettiva, quel processo di articolazione di una densità, da cui consegue un effetto di espansione; non è quel tipo di analisi, grazie al quale un'opera viene collocata, o confermata, nel 'tempo grande' (Bachtin [1970] 1988). Interpretabili, per noi, sono unicamente le opere d'arte in quanto 'grandezze dinamiche'; quanto ai testi, o semplicemente ai messaggi, da considerarsi invece come 'grandezze statiche', sembra più opportuno parlare di comprensione, o di decifrazione (o di lettura, genericamente). Anche quando non esprime un desiderio o un auspicio sincero, anche quando si presta a diverse possibilità di comprensione, l'enunciato 'Spero di rivedervi', proferito dal duca di Réveillon, non diventa una grandezza dinamica, non è suscettibile di espansione, ma solo di riduzione: soltanto una delle quattro possibili letture è corretta (e si dimostrerà tale).

Ovviamente, chiunque può usare un termine nell'accezione che preferisce: all'autore di un testo si chiede solo la coerenza e un'adeguata trasparenza (ma quest'ultima è una richiesta meno imperativa). Qui non stiamo conducendo una guerriglia verbale a favore di un unico significato legittimo. Il saggio di Genette «Proust e il linguaggio indiretto» è tanto pregevole per la varietà degli esempi, sovente commentati con finezza, quanto inadeguato e datato sul piano teorico. Lo strutturalismo letterario più canonico (da Jakobson a Genette, per l'appunto) presentava tre grandi lacune concettuali, relative ai problemi del 'desiderio', dello 'stile', dell''interpretazione'. E poiché a questi problemi è essenzialmente legata la nostra indagine su Proust, ci sembra indispensabile offrire delle precisazioni.

Abbiamo detto che l'età delle parole corrisponde all'esistenza sociale del linguaggio; ma non possiamo dare per scontata una concezione del linguaggio che riduce la letteratura a un settore, a una variante, del linguaggio indiretto, e sia pure per decretarne l'eccellenza (Genette [1969] 1972, 224). Occorre distinguere nettamente tra le inferenze di carattere retorico e pragmatico, che permettono di muoversi disinvoltamente nell'ambito dei segni mondani, e le inferenze necessarie per l'analisi dell'arte. Le prime consentono di riconoscere le intenzioni dell'interlocutore, e di mantenersi all'altezza del gioco (mondano, diplomatico, conversazionale). Consentono di giungere alla verità, ma qui la 'verità' è semplicemente la reale intenzione dell'altro, che occorre capire e spesso fingere di non capire.

Esiste però un'altra sfera del linguaggio indiretto, quella dei 'segni involontari'. Appartiene anch'essa all'età delle parole? Sì, benché la decifrazione dei significati debba tenere conto non solo degli aspetti verbali, ma anche di quelli corporei, in misura maggiore rispetto ai processi intenzionali. Finora abbiamo descritto unicamente le rigidità linguistiche da un lato, e gli errori compiuti per un difetto di capacità inferenziali, dall'altro. Ancora un esempio: a Balbec, quando Charlus avverte il narratore che la nonna lo aspetta dopo che egli avrà fatto il bagno, accade qualcosa di inaspettato: «con mio grande stupore, dandomi un pizzicotto nel collo, con una familiarità e una risata volgari, mi disse: 'Ma ce ne freghiamo abbastanza della vecchia nonna, eh? Canaglietta?'». La replica irriflessa del narratore «Come, signore, io l'adoro!» è un'altra l'occasione per progredire nell'acquisizione delle regole mondane:

> Signore – mi disse allontanandosi d'un passo e con aria gelida – siete ancora giovane, dovreste approfittarne per imparare due cose. Primo: di astenervi dall'esprimere sentimenti troppo naturali per non essere sottintesi; secondo, di non partire lancia in resta per rispondere alle cose che vi dicono prima di averne inteso il significato. (OFF, 369; RTP, II, 125-6)

In effetti, Charlus ha offerto al suo giovane interlocutore indizi facili da decifrare: il cambio di registro comunicativo, il tono di voce, la gestualità, così diversi rispetto alle sue maniere abituali da suggerire la non-serietà delle sue parole. Più ambigui saranno invece gli indizi in grado di alimentare la gelosia. Limitiamoci a un esempio. Swann decide di fare una visita a Odette, a metà pomeriggio (un'ora in cui non andava mai da lei, ma «sapeva che era sempre in casa a far la siesta o a scrivere lettere prima dell'ora del tè»), suona il campanello, crede di sentire un rumore; prova a picchiare ai vetri, ma nessuno apre. Poi si allontana. Ritorna un'ora dopo e la trova: Odette gli dice che era effettivamente in casa, ma dormiva. Era stata svegliata dal campanello e dal rumore contro i vetri, era accorsa, ma lui se n'era già andato.

> Swann riconobbe subito in queste parole uno di quei frammenti d'un avvenimento esatto che i bugiardi presi alla sprovvista si sentono consolati a introdurre nella composizione dell'avvenimento falso che inventano, credendo vi s'inserisca bene e sottragga la sua verosimiglianza alla Verità. (CS, 295; RTP, I, 273)

Un frammento che però non si adatta agli altri particolari, con cui dovrebbe incastrarsi. Se Odette aveva indovinato che a fargli visita era Swann, perché non gli ha aperto o fatto aprire dal portinaio? Le menzogne proseguono, Swann ascolta senza interrompere, come affasci-

nato dal velo che si interpone tra lui e «la realtà infinitamente preziosa e ahimè introvabile, – quel che ella faceva poco prima alle tre, quando era venuto». Qui Proust usa il termine *réalité*, che però va tradotto, concettualmente, non con 'realtà', bensì con 'reale' (nell'accezione di Lacan). Quando vuole andarsene, Odette lo trattiene. E ciò che colpisce Swann è la sproporzione tra l'entità dell'avvenimento mancato (in fin dei conti, un'ora da passare insieme) e l'atteggiamento di Odette, *l'air douloureux* (l'aria dolente) che lei insiste a mostrargli. Un'immagine che ha un potere di captazione derivante da una somiglianza più accentuata del solito con le figure di Botticelli – da quella somiglianza, come ogni lettore ricorda, era nato l'amore di Swann per una donna che fisicamente non gli piaceva. Adesso le immagini fiorentine si mettono al servizio dello stupore e della gelosia:

> Aveva in quel momento il loro volto abbattuto e accorato, che sembrava soccombere sotto il peso di una sofferenza troppo greve per loro, mentre semplicemente lasciano che il bambino Gesù si trastulli con una melagrana, o guardano Mosè versare acqua in una tinozza. (CS, 298; RTP, I, 276)

L'inferenza abduttiva si compone, secondo Peirce, di tre momenti: il primo consiste nella percezione acuta di una bizzarria, di una irregolarità ('*x* è strano'); il secondo, in un'ipotesi che rischiara l'oscurità ('ma se *y* fosse vero, *x* non sarebbe più strano'); il terzo, in una verifica almeno parziale ('probabilmente, è così'). Come nasca un'ipotesi, non è sempre facile comprenderlo: qui, tuttavia, la vediamo sorgere da un'analogia: «Egli aveva veduto già una volta in lei quella tristezza, ma non rammentava più quando. E all'improvviso ricordò: era stato quando Odette aveva mentito parlando alla signora Verdurin, il domani di quel pranzo in cui era andata con il pretesto di non sentirsi bene, ma in realtà per stare con Swann». Le bugie, anche quelle innocenti, inducono in Odette un turbamento, un rammarico, il disagio di una fatica eccessiva. «Quale bugia deprimente stava dicendo a Swann per avere quello sguardo doloroso, quella voce lamentevole, che pareva piegare sotto lo sforzo che s'imponeva, e invocare grazia?». Swann reprime la sua angoscia (CS, 298-9; RTP, I, 276-7), ma da questo momento in poi il desiderio della verità diventerà ancora più ossessivo.

Di quale verità? Perché Proust scrive questa parola con la maiuscola, in una delle frasi appena citate? Ecco uno dei casi in cui il tentativo di una lettura della *Recherche* con strumenti teorici – non solo filosofici – può rivendicare la sua piena legittimità. Come si è detto più volte, la verità esiste soltanto nella pluralità dei suoi modi. L'enunciato 'lui (o lei) mi tradisce' è certamente suscettibile, in linea di principio, di una verifica, nell'orizzonte della verità come corrispondenza o *adaequatio*. Ma ciò non scatena sempre le medesime reazioni. La

duchessa di Guermantes, per esempio, sa che il marito le è infedele. Questa conoscenza genera in lei una reazione di tipo 'aristotelico-tomista': c'è corrispondenza tra un fatto e l'enunciato che lo raffigura; e nient'altro – almeno nell'immediatezza (la duchessa dovrà decidere se è opportuno chiedere il divorzio). Dunque, l'enunciato 'lui (o lei) mi tradisce' può risultare vero in rapporto alla realtà.

Che cos'è invece la verità in rapporto al 'reale'? Senza la nozione di verità come *aletheia*, senza Heidegger, che pure non apprezzava la psicoanalisi considerandola una forma di pensiero causalista, e senza Lacan, non possiamo fare nessun passo in avanti. *Aletheia*: trarre le cose dal nascondimento. Quale incandescenza si nasconde dietro il velo che il geloso desidera sollevare? Quale presentimento di un dolore insopportabile lo condanna a cercare la verità con lo zelo di uno studioso che si dedica a decifrare i manoscritti, a confrontare testimonianze, a interpretare monumenti, insomma, che arriva a credere nell'esistenza di «metodi d'investigazione scientifica di un vero valore intellettuale e appropriati alla ricerca della verità» (CS, 291; RTP, I, 270)? Per il geloso la verità è ciò a cui nessuna proposizione può essere adeguata: è l'inadeguato stesso, l'irrappresentabile. Non una *res* per l'*intellectus*, bensì una Cosa (*das Ding*) per il godimento, per la *jouissance*.

4 L'età delle cose, cioè l'età degli stili

Solo entrando in questa età, che è terza sincronicamente oltre che diacronicamente (non lo si dimentichi), si può comprendere che cos'è lo stile nella sua vera pluralità. Finora se ne è percepita la 'pluralità inferiore', cioè la molteplicità, dal punto di vista sia individuale sia di gruppo. Il mondo dei *mots* è dominato, direbbe Bachtin, dalla parola altrui, cioè da una enunciazione anonima, peraltro variegata: tutti imitano tutti, ma in contesti diversi, per elevarsi o per mero contagio mimetico, e talora degradandosi, quando lo stile a cui non mancano tocchi personali viene invaso dagli stereotipi. C'è un declino stilistico di Charlus, e anche di Swann. Per contro, sono percepibili mutamenti di linguaggio, fomentati dallo snobismo ma anche da altri motivi (ad esempio, Saint-Loup si integra nel gruppo in cui lo introduce Rachel). L'appartenenza sociale esercita senza dubbio un'enorme influenza, ma senza impedire slittamenti volontari o involontari: così il duca di Guermantes si esprime come un borghese mentre Swann ha saputo assorbire le sfumature elitarie dell'aristocrazia. Osserva Proust che ci esprimiamo «come le persone del nostro livello mentale (*classe mentale*) e non della nostra casta d'origine (*caste d'origine*)» (G, 253; RTP, II, 532-3).

Esiste uno stile Guermantes, perfettamente incarnato da Oriane ma anche dal suo amico Charles Swann, e il cui segreto sembra con-

sistere nella leggerezza: d'altronde, l'eleganza non si esprime forse nell'assenza di peso, nella fluidità di chi non appartiene mai completamente al luogo e all'ambiente in cui si trova anche quando una costrizione effimera tende a trattenerlo? Succede alla duchessa di arrivare in ritardo a una soirée della marchesa di Saint-Euverte; per non interrompere la musica, preferisce rimanere in fondo al salone,

> con l'aria di trovarsi al suo posto, come un re che faccia la coda alla porta di un teatro, finché le autorità non siano avvertite della sua presenza; e, limitandosi a guardare riflessivamente – per non aver l'aria di voler segnalare la sua esistenza e di reclamare attenzioni particolari – il disegno del tappeto o della sua gonna, stava in piedi nel luogo che le era parso il più modesto. (CS, 349-50; RTP, I, 325)

Con la medesima disinvoltura e levità, che le permette di restare indifferente verso obblighi, gerarchie, attese, rispetto a cui si sente libera – e così appare agli occhi di chiunque – Oriane, quando invita a pranzo uno scrittore o un musicista, esclude dalla conversazione la letteratura e la musica.

All'estremità opposta si colloca lo stile di Combray, impersonato dalla madre e dalla nonna del narratore. Eppure qualcosa accomuna il buon gusto classico, in cui ogni situazione della vita può ricevere l'illuminata benevolenza di una citazione proveniente da Madame di Sévigné, e quello aristocratico: in entrambi i casi lo stile non è una coazione di cui si diventa prigionieri, come si riscontra in Bloch, e nel suo lessico neo-omerico. Un esempio: «Saint-Loup dal casco di bronzo, prendete un altro po' di quest'anatra dalle cosce grevi di grasso, su cui l'illustre immolatore di volatili ha sparso numerose libagioni di vino rosso» (OFF, 378; RTP, II, 134). Meglio che in altre situazioni in cui prevale lo stereotipo, qui emerge il conflitto intrinseco tra flessibilità e rigidità, da cui ogni stile è costituito. Non c'è niente che possa venir chiamato 'stile' là dove prevale indisturbata la parola altrui, cioè l'adozione di un linguaggio anonimo e stereotipato. Nei discorsi di Bloch si manifesta una volontà individuale, un potere di scelta: ma la sua libertà approda agli 'stilemi', cioè a uno stile precocemente irrigidito. Da questo punto di vista, egli rappresenta un sosia parodiante del narratore, nella sua aspirazione a forme di espressione personali.[12] Ben diverso è l'uso della citazione da parte della madre e della nonna: omaggio a un modello ammirato e irripetibile, e non velleità di appropriazione.[13]

12 Per la nozione di 'sosia parodiante', si rinvia a Bachtin ([1963] 2003, 166-7).

13 La leggerezza si manifesta anche come sicurezza: si pensi al modo in cui Saint-Loup, per evitare i tavoli che si interponevano tra lui e il narratore, sale agilmente sul-

L'esempio di Bloch ci ha permesso comunque di avviare un'ulteriore messa a fuoco del concetto di stile, in una prospettiva teorica che abbiamo già delineato altrove, e alla quale Proust può fornire assai più di mere conferme. Lasciando sullo sfondo le filosofie a cui ci siamo ispirati, e la psicoanalisi di Freud e Lacan, rivolgiamo la nostra attenzione al linguaggio per indicare alcuni punti fondamentali:

a. se volessimo adottare l'impostazione della linguistica strutturale nella versione canonica (Jakobson, più che Saussure), o quella di Chomsky, la nozione di stile non potrebbe venir sviluppata sino a generare lo spazio di una teoria, ma resterebbe in una posizione subordinata: tutti i fenomeni di stile apparterrebbero all'ambito del messaggio, sarebbero variazioni regolamentate da uno o più codici; nei termini di Chomsky, sarebbero delle esecuzioni (*performances*) di una *competence* condivisa. Per trovare una via d'accesso adeguata allo stile dobbiamo tornare a Saussure, scavalcando la versione più sociologica di langue e *parole*, intese rispettivamente come 'insieme di abitudini collettive' e come 'produzione individuale'. Dobbiamo recuperare un secondo significato della *langue*, cioè l'insieme delle virtualità, e la definizione più saussuriana che troviamo nel *Corso di linguistica generale*: «la lingua è il regno delle articolazioni» (Saussure [1916] 1967, 137). A questo punto, dobbiamo compiere un gesto che Saussure non compie, ma che non proibisce né impedisce, e cioè distinguere i tipi di articolazione;
b. un'articolazione è un taglio che divide un flusso: che la lingua sia l'insieme delle articolazioni, Saussure lo mostra nello schema dei due flussi, una delle formulazioni più geniali del *Cours* (Saussure [1916] 1967, 137). Tuttavia i tagli che vanno a suddividere simultaneamente i flussi confusi delle idee e dei suoni, e in tal modo creano un sistema in cui l'identità di ogni segno consiste nel 'non essere' gli altri segni del sistema, vanno considerati come articolazioni rigide: si ricordi che la rigidità non offre garanzie di durata. In linea di principio, i confini di ogni segno, dunque l'insieme delle articolazioni, potrebbe venir mutato ogni giorno; se ciò non accade è per un'inerzia, la cui radice sta paradossalmente nell'arbitrarietà dei tagli: perché sostituire un'arbitrarietà sistemica con un insieme di relazioni negativo-differenziali non meno

le panchette del ristorante, mantenendosi in perfetto equilibrio, sotto gli sguardi ammirati di chi non sapeva neanche immaginare una tale elegante disinvoltura (G, 445; RTP, II, 704-5). Con altrettanta sicurezza e prontezza di spirito la nonna sa scegliere da Madame de Sévigné la citazione che si adatta perfettamente alla situazione.

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 135-160
e-ISSN 2499-1562

arbitrario? Le considerazioni di Saussure a questo proposito sono assai convincenti;[14]

c. nella lingua come istituzione sociale, i confini tra segni devono essere rigidi per evitare sovrapposizioni equivoche: per quanto inevitabile, la polisemia è controllata e la differenza tra i contesti è sufficiente a disambiguare. Diremo che le articolazioni di questo tipo sono 'disgiuntive'. Come è possibile che si presentino articolazioni 'congiuntive'? Non si tratta forse di una possibilità esclusa a priori dalla lingua come istituzione? Ebbene,'la letteratura è precisamente questa possibilità'.

L'analisi delle opere letterarie mostra che il regime di segni imperniato sui tagli disgiuntivi, e che corrisponde alla nozione di 'codice', è solo una delle possibilità per la lingua: si tratta di ciò che abbiamo chiamato 'stile separativo'. Quanto alla letteratura, essa non abolisce il codice, nemmeno nei casi in cui la frequenza delle articolazioni congiuntive viene spinta all'estremo; non lo abolisce, però lo sommerge: si pensi a *Finnegans Wake*. I *puns* di Joyce sono unità generate dallo sconfinamento tra segni, che tendono a invadersi reciprocamente: i confini vengono costantemente dissolti.

Le parole-valigia di Joyce non sono l'unica via per le articolazioni congiuntive: tuttavia vale la pena di insistere su questo aspetto, che ci avvicinerà alla tecnica e alla visione di uno degli artisti della *Recherche*. Negli anni in cui Proust sta scrivendo la sua opera viene pubblicato un grande testo di Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), in cui lo stile è il principale filo conduttore. Benché non rinunci alla nozione tradizionale, Wölfflin mira a legittimare la distinzione tra due stili, il 'lineare' e il 'pittorico', che, prima di qualificare un'opera o un'epoca, indicano due differenti modi di vedere, due diverse 'possibilità ottiche'.

Vedere 'linearmente' significa che «il significato e la bellezza delle cose vengono cercate prima di tutto nel contorno (anche le forme all'interno della figura hanno il loro contorno); vuol dire che l'occhio viene guidato lungo i limiti di un oggetto e quasi condotto a palparne gli orli» (Wölfflin [1915] 1984, 74). Invece lo stile 'pittorico' è un «vedere per masse», distogliendo l'attenzione dai margini (Wölfflin [1915] 1984, 74). Tra i numerosi esempi indicati da Wölfflin per chiarire questa contrapposizione possiamo scegliere il contrasto tra l'*Eva* di Dürer e un *Nudo femminile* di Rembrandt: nel disegno di Dürer il nudo è come una macchia chiara su uno sfondo scuro, «gli elementi restano sostanzialmente distinti: il fondo è fondo, la figura è figura» (Wölfflin [1915] 1984, 77). Non si potrebbe descrivere meglio lo stile disgiuntivo: le articolazioni – e qui l'articolazione è il contorno – han-

14 Si veda il capitolo «Immutabilità e mutabilità del segno» in Saussure [1916] 1967, 89-97.

no la funzione di separare nettamente. Invece «quando in Rembrandt s'incontra un nudo su fondo scuro, pare quasi che la macchia chiara del corpo si sviluppi dall'oscurità dello spazio» (Wölfflin [1915] 1984, 77). La figura femminile è pur sempre riconoscibile, e tuttavia prevale l'effetto di fusione. L'articolazione è diventata congiuntiva. E ancora: lo stile lineare è fondamentalmente tattile, quello pittorico decisamente visivo. «Non si hanno più che macchie, l'una accanto all'altra» (Wölfflin [1915] 1984, 79). Si tratta di due modi di vedere, e in un caso si mira alle cose come sono, nell'altro alle cose come appaiono: «L'una è l'arte dell'essere, l'altra l'arte del sembrare» (Wölfflin [1915] 1984, 80). Come non ricordarsi dello stile impressionista di Elstir, come dubitare che egli sia un'interprete dello stile pittorico?

Su questo esiste un'ampia convergenza. Più di un lettore di Proust ha rilevato la peculiarità dell'incontro con Elstir, le cui opere sono per il narratore non soltanto l'occasione per un'esperienza estetica, come gli è accaduto o gli accadrà grazie a quelle di Bergotte e di Vinteuil, e assistendo alla recitazione della Berma, ma per un'esperienza di apprendistato. Accettiamo di distinguerne i diversi momenti, all'ultimo dei quali non ci sembra sia stata mai resa davvero giustizia. Quanto possa risultare limitata la descrizione di quest'esperienza è verificabile nelle pagine, certamente pregevoli, di Vincent Descombes. Il primo effetto della pittura di Elstir consiste in una rivalutazione di elementi marginali, veri e propri *déchets*, scartati della percezione visiva quando essa si lascia indirizzare dalla bellezza come qualità già presente nelle cose: il narratore – confermando un'evoluzione che Proust aveva descritto in un articolo su Chardin – comprende che le virtualità estetiche del muro di un ospedale non sono inferiori a quelle di una cattedrale gotica. La bellezza non è una proprietà da riprodurre, bensì il risultato dello sguardo, e di un'elaborazione da parte dell'artista. Appena arrivato a Balbec, il protagonista aveva provato fastidio a causa delle nuove costruzioni, o degli ombrelloni sulla spiaggia, che deturpavano il mitico luogo in cui, nella sua immaginazione, una chiesa persiana veniva lambita dalle onde del mare o avvolta dalle tempeste. Adesso egli si riconcilia con la realtà più umile, più quotidiana:

> Da quando ne avevo veduti negli acquarelli di Elstir, cercavo di ritrovare nella realtà, amavo come qualcosa di poetico, il gesto interrotto dei coltelli ancora di traverso; la gonfia rotondità di un tovagliolo disfatto in cui il sole intercala un pezzo di velluto giallo; il bicchiere mezzo vuoto […] cercavo di trovare la bellezza dove non mi ero immaginato che fosse, nelle cose più inusuali, nella vita profonda delle «nature morte». (OFF, 473-4; RTP, II, 224)

Dai mutamenti 'tematici' del gusto deriva un diverso modo di osservare qualunque oggetto, un acutizzarsi della percezione verso le immagini in quanto tali; gli oggetti si liberano della loro funzione utili-

taria e della loro collocazione nella realtà effettuale: «La giacca del giovane e l'onda schiumeggiante avevano preso una dignità nuova dal fatto che continuavano a esistere, pur essendo sprovviste di quello in cui parevano consistere, poiché l'onda non poteva più bagnare, né la giacca vestire nessuno» (OFF, 437; RTP, II, 190). Ma questa dislocazione non vale forse per ogni rappresentazione pittorica? Nessuna onda dipinta può spruzzare o bagnare, e così via.

Se facciamo riferimento alla distinzione di Wölfflin, dobbiamo però ammettere che ci sono due modi diversi di rappresentare le onde del mare, il fogliame degli alberi, e altre porzioni della realtà più disponibili allo stile pittorico: le difficoltà oggettive sono innegabili, «Eppure anche qui l'arte figurativa dello stile lineare ha saputo imporsi» (Wölfflin [1915] 1984, 126).[15] Lo stile va dunque riconosciuto come sovrano.

Non è perciò sufficiente modificare lo sguardo, come ritiene Descombes: «Si dirà che il pittore trova nel mondo l'onda 'naturale', e che egli fissa sulla tela l'onda 'fenomenologica', quella che è un puro oggetto ottico, quella di cui l'intero *esse* consiste nel *percipi*» (Descombes 1987, 280). Questo è senza dubbio un passo necessario, e forse è sufficiente per la *Botte d'asperge* (Mazzo di asparagi) che il narratore potrà osservare nell'appartamento della duchessa di Guermantes ma non basta a definire tutti i suoi quadri; nelle marine, che ha dipinto a Balbec, Elstir ha fissato sulla tela un processo di metaforizzazione: la terra viene descritta con predicati marini, e viceversa.

Il primato delle apparenze (lo stile 'impressionista') non implica di per sé la scelta linguistica della metafora. Naturalmente è quasi impossibile, per gli studiosi di Proust, non accennare a questo procedimento: ma che cos'è una metafora? Siamo costretti qui a riflettere nuovamente sullo statuto e sul valore delle teorie, o almeno degli enunciati teorici, che incontriamo nella *Recherche*. Proust non offre mai enunciati fuorvianti, depistanti, ma alcune delle sue affermazioni richiedono senza dubbio di essere sviluppate – e magari corrette, per ritrovarne però il significato più profondo. Così egli scrive:

> Ma potevo discernervi [nelle marine] che il fascino di ciascuna consisteva in una specie di metamorfosi delle cose rappresentate, analoga a quella che in poesia si chiama metafora; e che, se Dio aveva creato le cose nominandole, Elstir le ricreava togliendo loro il nome, o dandogliene un altro. (OFF, 438; RTP, II, 191)

15 «Se non è possibile rendere in forma assolutamente determinata la singola foglia, resta sempre il modo di segnare una frasca, una fronda isolata con una sagoma ben definita» (Wölfflin [1915] 1984, 126).

Questa frase contiene due concezioni diverse e in larga misura incompatibili della metafora, ma chi conosce solo quella tradizionale, eventualmente nella versione di Jakobson, che rivendica la propria novità accoppiando gli assi paradigmatico e sintagmatico del linguaggio con metafora e metonimia, non se ne accorge. Come abbiamo avuto occasioni di spiegare in altra sede, la posizione di Jakobson appare avanzata in quanto tenta di appoggiarsi alla linguistica di Saussure, ma in realtà è arretrata, e ripropone quella che Max Black ha chiamato correttamente 'concezione sostitutiva'. Senza rendersene conto, Jakobson restringeva la metafora alla dimensione della parola, seguendo Aristotele (*onoma* è parola ma anche nome). Una concezione penalizzante che chiude la metafora nella dimensione ornamentale, e le nega ogni potenzialità conoscitiva (in quanto una singola parola non è né vera né falsa). Il credito che è stato concesso a questa posizione – da Barthes, Genette, anche da Lacan – ha avuto effetti deleteri, e ha oscurato la nuova concezione, che Black ha chiamato 'interazionale', e che trova nelle pagine di Proust sulle marine di Elstir una magnifica conferma.[16] Molto in breve: (i) per Black, la dimensione minima della metafora è un enunciato (come 'l'uomo è un lupo'), dunque essa può entrare nello spazio della conoscenza (vero e falso sono infatti proprietà degli enunciati); (ii) tranne che nei casi più semplici e banali, la metafora non sostituisce ma 'trasforma', mediante un processo in cui il secondo termine agisce come un 'focus' sul primo, selezionando alcuni tratti semantici, enfatizzandoli, e generando una nuova descrizione del termine di partenza ('l'uomo è un lupo' rende l'uomo lupesco); (iii) dunque la metafora realizza un vero processo di metamorfosi.

Non è quello che dice Proust? «une métamorphose des choses représentées» (RTP, II, 191). Sì, ma ricadendo subito dopo nella sostituzione di un nome con un altro nome. La frase menzionata comincia con la prospettiva di Black, potremmo dire, e finisce con quella pseudo-innovativa di Jakobson: ma non possiamo avere dubbi sul fatto che le metafore proustiane vadano a smentire la concezione sostitutiva. Le metafore più elaborate sono così estese da diventare microtesti: la duplice metamorfosi delle marine di Elstir occupa addirittura alcune pagine.

Quali vantaggi conseguono dalla prospettiva interazionale? Anzitutto, l'eliminazione di banalità e di errori: per esempio, in quanto condizionato dalla concezione sostitutiva, Descombes, per spiegare come le metafore non si pieghino alla realtà effettuale, arriva a sostenere che «Elstir ôtant les nomes est un peintre impressioniste. Mais Elstir donnant à une chose le nom d'une autre chose est un peintre

16 L'articolo *Metafora* di Max Black è stato pubblicato nel 1954, ma la sua notorietà nella cultura europea inizia solo con *La métaphore vive* di Ricoeur (1975), in cui viene finalmente riconosciuta la svolta irreversibile del filosofo americano.

fantastique» (Descombes 1987, 282).[17] Si tratta di un grave errore. Il genere fantastico permette di creare un mondo possibile governato almeno in parte da leggi diverse da quelle a cui è sottoposto il mondo in cui viviamo, e nel quale il confine tra il possibile e l'impossibile è indicato dalla scienza; ma la metafora non descrive eventi impossibili, bensì modi di guardare, il cui sottinteso è il 'come se' (per riprendere un'idea di Wittgenstein). Nessuno direbbe che un accadimento magico, fantastico, è un *category mistake*, espressione che può invece applicarsi alle metafore (Ryle, citato da Ricoeur [1975] 1976, 28): i tropi non sono deviazioni dalle leggi della natura. Le metafore trasformano l'identità degli oggetti, non il mondo in cui essi sono collocati. I miraggi creati dalle metafore non sono semplici effetti ottici, ma l'effetto di procedimenti linguistici (anche se l'illusione ottica può essere l'inizio di una metafora).[18]

E il linguaggio consiste nel conflitto tra stili. Perciò bisogna distinguere tra diversi regimi delle somiglianze, non in base a qualche indizio grammaticale (la presenza del 'come', 'simile a', ecc.) ma in base al tipo di articolazione. Nelle marine di Elstir il processo di metaforizzazione è 'confusivo' – 'pittorico' nel senso di Wölfflin. Non meno confusiva può risultare la somiglianza tra una persona reale e quella creata da un pittore: Swann si innamora non di Odette, bensì della sovrapposizione tra Odette e la figlia di Jetro. Arriverà a stringersi al petto la fotografia di Sefora, credendo di stringere Odette in persona.[19] Sarà poi un sogno ad annullare il sortilegio di questa sovrapposizione, riportando la differenza tra Odette e Sefora nel regime delle articolazioni disgiuntive (CS, 400-3; RTP, I, 372-5).

Sono molti i problemi che dovranno essere approfonditi: il rapporto tra metafora e verità; la flessibilità della frase proustiana; il ruolo delle somiglianze nella formazione di una serie (ad esempio quella degli amori); la formazione dell'identità come processo di trasformazione, di metamorfosi; la possibilità di enunciare leggi (del cuore, della vita mondana, dell'arte). Li riprenderemo negli sviluppi del nostro lavoro.

17 Elstir sarebbe «une sorte de surréaliste» (Descombes 1987, 283).

18 Criticando l'arretratezza della concezione di Jakobson, e altri errori, non intendiamo affatto svalutare riflessioni condotte con grande attenzione al testo; tra i contributi più pregevoli, quelli di Bongiovanni Bertini (1996) e Contini (2006).

19 «Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son coeur» (RTP, I, 221-2).

Bibliografia

Bachtin, M. [1970] (1988). *Risposta a una domanda della redazione del 'Noyvj mir'. L'autore e l'eroe*. A cura di C. Strada Janovic. Torino: Einaudi.
Bachtin, M. [1963] (2003). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. di G. Garritano. Torino: Einaudi.
Barthes, R. [1967] (1982). «Proust e i nomi». *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*. Trad. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso e R. Loy Provera. Torino: Einaudi, 118-31.
Black, M. [1954] (1983). «Metafora». *Modelli Archetipi Metafore*. Trad. di A. Almansi e E. Paradisi. Parma: Pratiche, 41-66.
Bongiovanni Bertini, M. (1996). «Redenzione e metafora». *Proust e la teoria del romanzo*. Torino: Bollati Boringhieri, 150-206.
Bottiroli, G. (2013). *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri.
Bottiroli, G. (2020). *La prova non-ontologica. Per una teoria del Nulla e del 'non'*. Milano; Udine: Mimesis.
Contini, A. (2006). *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*. Bologna: CLUEB.
Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Minuit.
Genette, G. [1969] (1972). «Proust e il linguaggio indiretto». *Figure II*. Trad. di F. Madonia. Torino: Einaudi, 157-224.
Genette, G. [1972] (1976). *Figure III*. Trad. di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
Heidegger, M. [1936] (1968). «L'origine dell'opera d'arte». *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia, 3-69.
Heidegger, M. [1927] (2005). *Essere e tempo*. A cura di F. Volpi; trad. di P. Chiodi. Milano: Longanesi.
Kripke, S. [1980] (1999). *Nome e necessità*. Trad. di M. Santambrogio. Torino: Bollati Boringhieri.
Proust, M. [1913-27] (1987-90). *À la recherche du temps perdu*. 4 vols. Éd. par J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard.
Proust, M. (1978). *La strada di Swann*. Trad. di N. Ginzburg. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Trad. di F. Calamandrei e N. Neri. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *I Guermantes*. Trad. di M. Bonfantini. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *Sodoma e Gomorra*. Trad. di E. Giolitti. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *La prigioniera*. Trad. di P. Serini. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *La fuggitiva*. Trad. di F. Fortini. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1978). *Il tempo ritrovato*. Trad. di G. Caproni. Torino: Einaudi.
Proust, M. [1952] (1976). *Jean Santeuil*. Trad. di F. Fortini. Torino: Einaudi.
Proust, M. (1970-93). *Correspondance*. 21 vols. Ed. par P. Kolb. Paris: Plon.
Proust, M. (1976). *Le Carnet de 1908*. Paris: Gallimard.
Proust, M. (2015). *Saggi*. A cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza. Milano: Il Saggiatore.
Ricœur, P. [1975] (1976). *La metafora viva*. Trad. di G. Grampa. Milano: Jaca Book.
Saussure, F. de [1916] (1967). *Corso di linguistica generale*. Trad. di T. De Mauro. Bari: Laterza.
Searle, J. [1958] (1978). «Nomi propri». Bonomi, A. (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*. Milano: Bompiani, 249-58.
Spitzer, L. [1944] (1959). «Sullo stile di Proust». *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*. Trad. di M.L. Spaziani e P. Citati. Torino: Einaudi, 231-336.
Wölfflin, H. [1915] (1984). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Trad. di R. Paoli. Milano: Longanesi.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

«Der Blaue Montag». Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo*

Marco Caratozzolo
Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia

Abstract The influence of *loubok* (Russian popular print) on Dostoevsky's works is a topic deserving more attention than has been given up to now. It makes us understand how Dostoevsky got inspiration from popular iconography. The present article could be a further contribution to this research topic; its aim being to investigate the recurrence in Dostoevsky's poetics of a particular typology of popular print, showing how a wife beats her husband after he came back home drunk. This *loubok* spread widely through Russia (the peasant family version) and Germany (the cobbler version). In particular the German version, which had a wide readership thanks to the German printer G. Renner and was named "Der Blaue Montag" was undoubtedly known to Dostoevsky, since it was widespread in the very period he travelled through Germany. In this paper I will try to show how the Russian novelist caught not only the general setting but also some details from this version to describe Marmeladov's home in the scene (I, 2) when he comes back home and faces a violent welcome from his wife Katerina Ivanovna.

Keywords Dostoevsky. Crime and Punishment. Marmeladov. Loubok.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Dostoevskij e i quadretti popolari: osservazioni bibliografiche. – 3 Il motivo vagante della 'moglie che picchia il marito'. – 4 Marmeladov picchiato. – 5 Corrispondenze e conclusioni.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-29
Accepted 2021-04-27
Published 2021-09-27

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Caratozzolo, M. (2021). "«Der Blaue Montag». Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 161-186.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/002

1 Introduzione

Nel secondo capitolo della prima parte di *Delitto e castigo*, Raskol'nikov entra in una squallida taverna e fa conoscenza con Semën Marmeladov, di cui ascolta la struggente confessione di padre e marito decaduto e dedito al bere. Usciti dal locale, lo studente accompagna l'ubriacone nella casa dove quest'ultimo vive con i figli e la moglie malata Katerina Ivanovna, che in preda a un attacco isterico lo accoglie ostilmente e lo percuote davanti ai propri bambini, spaventati e in lacrime, e ad altre persone, che invece reagiscono soprattutto con risa divertite. Questa scena culminante, ma anche le sequenze che la precedono, potrebbero aver trovato ispirazione in alcune immagini della tradizione popolare, che nell'immaginario di Dostoevskij si sono contaminate con altri motivi letterari. Nelle pagine che seguono proverò a illustrare questa ipotesi, riferendomi alla tradizione del quadretto popolare occidentale e alla sua influenza su quello russo, e nello specifico valutando un preciso 'motivo migrante' di questo genere artistico, quello della donna che picchia l'uomo.

2 Dostoevskij e i quadretti popolari: osservazioni bibliografiche

Il tema dell'influenza dei quadretti popolari sull'opera di Dostoevskij è stato già affrontato dalla critica russa e italiana, ma in maniera piuttosto occasionale, dunque uno studio organico sull'argomento ancora non esiste. Si potrebbe infatti sostenere che sia persino in dubbio l'esistenza del tema 'Dostoevskij e il lubok', giacché non vi sono prove del fatto che i quadretti popolari abbiano ispirato con sistematicità opere dello scrittore: una conferma potrebbe trovarsi nel fatto che nel ricco catalogo di una mostra sul *lubok* e la letteratura russa, allestita di recente a Mosca, non vengono menzionati legami con l'opera di Dostoevskij (Rudakova 2015). L'intenzione che soggiace quindi al presente lavoro non è tanto quella di dimostrare un legame 'strutturale' tra il *lubok* e la poetica oppure lo stile di Dostoevskij, quanto mostrare (si diceva in incipit) come lo scrittore abbia registrato un motivo 'migrante'[1] della tradizione del quadretto popolare

1 La questione dei motivi ricorrenti ('migranti' o 'vaganti') dei quadretti popolari, in special modo riguardo all'influenza della Germania sulla Russia, è un tema molto studiato, che ancor prima del lavoro di Rovinskij era stato messo in rilievo da Snegirëv (1861, 3-4): «Сравните с Русскими Немецкие издания простонародных тетрадок и книжек с политипажами в роде лубочных: […] вы найдете в них разительное сходство с старинным пошибом первых» (Confrontate con quelle russe le edizioni tedesche di quadernetti e libretti con le immagini popolari del tipo dei lubki: […] vi troverete una grande somiglianza con il vecchio stile dei primi). Un contributo piuttosto importante e

e se ne sia servito come «spunto visivo»[2] che, contaminandosi con altri stimoli, ha prodotto la scena dell'alterco tra Marmeladov e la moglie. Si tratta di un'ipotesi pienamente compatibile con la costruzione dell'immaginario dostoevskiano, il quale, come già notava Valentina Vetlovskaja (1974, 296), ha una strutturazione verticale a 'piani sovrapposti', che successivamente è stata illustrata da Roman Nazirov (1999)[3] e poi spiegata con alcuni esempi da Rosanna Casari, secondo cui Dostoevskij «contamina le tradizioni disseminando le storie narrate di motivi tratti da opere diverse, da personaggi diversi, in connessioni estremamente dinamiche» (2010, 64).[4]

Si profila quindi un metodo che lo scrittore applicava già nel periodo di cui parliamo, evidenti tracce del quale si trovano poi nel decennio successivo, soprattutto nel rapporto che egli instaurò con la critica all'arte figurativa a lui contemporanea. Elementi di illustrazione in merito sono forniti da Antonella D'Amelia nel commento all'esperienza dello scrittore presso l'Esposizione pietroburghese di pittura e scultura russa del 1873, dove vide un quadro che Vladimir Makovskij aveva da poco realizzato, *Ljubiteli solov'inogo penija* (Gli amanti del canto dell'usignolo). La studiosa sottolinea come Dostoevskij, nel descriverlo, «non solo "ritrae" i protagonisti della vicenda, ma inserisce una lunga digressione sul carattere e la vita del proprietario dell'usignolo e dei suoi acquirenti» (D'Amelia 2009, 133-4), mostrando così che l'immagine lo attrae per il suo «fulcro morale» (135) più che per l'estetica, ma soprattutto è legata «a problemi etici» che fanno parte della sua riflessione e quindi finiscono inevitabilmente nella dimensione della elaborazione letteraria, dove si

molto citato è quello di Wilhelm Fraenger (1926), di cui è stata pubblicata anche la versione russa (Frenger 1996). Si vedano inoltre, sempre su questo tema, i più recenti contributi di Itkina (2011, 251-6), Pesenti (2011), Milano (2011a) e Schruba (2015).

2 L'espressione è di Claudia Olivieri: «è importante mettere in rilievo, da una parte come un'immagine maturi e cresca nello scrittore e, dall'altra, come alla base di gran parte del suo universo creativo ci sia uno spunto visivo, utilizzato non soltanto in relazione a un determinato contenuto, ma perché aiuta a concretizzare, fungendo da "referente figurativo", un'idea già perfettamente delineata e conclusa» (2003, 44).

3 Nazirov 1999, 88: «Его мифотворчество – не просто комбинаторика сюжетов. Достоевский умел придавать мифам жгучую злободневность. Роман его выходит за пределы реализма, призрачность воображаемого мира предвещает символизм, а повышенная экспрессивность, страсть к пародии, обращение к мифу, фольклору и народной религиозности сближают роман Достоевского с литературой модернизма. Поэтому трактовать Достоевского только как романтика или 'романтического реалиста' недостаточно» (La sua mitopoiesi non è solamente una combinazione di intrecci. Dostoevskij sapeva attribuire ai miti una scottante attualità. Il suo romanzo supera i limiti del realismo, la trasparenza del mondo immaginato supera il simbolismo, mentre l'elevata espressività, il gusto per la parodia, la relazione con il mito, il folclore e la religiosità popolare avvicinano il romanzo di Dostoevskij al modernismo letterario. Per questo motivo trattare Dostoevskij esclusivamente come un romantico, oppure come un 'realista romantico' è insufficiente).

4 Cf., sul medesimo tema, Kazari 2007.

e-ISSN 2499-1562

combinano con altre istanze, anche di genere e contesto differenti. Si tratta di una particolare tipologia di *ekfrazis*, da Valerij Lepachin definita *ekfrazis-perevod*, e consistente nel tentativo «не столько интерпретировать описываемое изображение, сколько "удвоить" его иными средствами и в другом жанре» (non tanto di interpretare l'immagine descritta, quando di 'duplicarla' con altri mezzi e in un altro genere) (Lepachin 2008, 318). Sembra quindi questo il percorso seguito da Dostoevskij nella rielaborazione del quadretto popolare: una 'duplicazione' che lo trasporta nella dimensione letteraria, alterandone la forma, ma conservandone il 'fulcro morale'.

Venendo più nello specifico al rapporto tra Dostoevskij e il *lubok*, è possibile sostenere che la questione si sia posta con una certa evidenza quando gli studiosi individuarono un passo dei ricordi del fratello Andrej, in cui si racconta dell'infanzia dello scrittore e della passione che i due maturarono per le icone e le immagini popolari, elemento che avrebbe giovato alla visione del mondo di Dostoevskij:

> во время нашего детства, были очень распространены так называемые лубочные издания сказок: про "Бову-королевича", "Еруслана Лазаревича" и т. п. Это были тетради в четвертушку, на серой бумаге напечатанные лубочным способом или славянскими или русскими буквами, с лубочными картинками вверху каждой страницы. […] Упомянув об этих лубочных сказках, я вспоминаю теперь, когда пишу эти строки (1895 г.), сообщенное мне по поводу их братом Федором Михайловичем уже в позднейшее время, а именно в конце сороковых годов, когда он занимался уже литературою, следующее: один из тогдашних писателей (кажется, покойный Полевой) намеревался сделать подделку под язык и сочинить несколько новых подобных сказок и выпустить их в свет таким же лубочным изданием. (Dostoevskij 1990, 61)

> durante la nostra infanzia erano molto diffusi i cosiddetti libretti di favole popolari: su Bova-korolevič, su Eruslan Lazarevič e così via. Erano libretti in quarto, stampati su carta grigia in un formato popolare oppure in caratteri slavi o russi, con quadretti popolari in alto su ogni pagina. […] Ricordando queste favole in quadretti, mi viene in mente ora, mentre scrivo queste righe (1895), quanto mi era stato detto riguardo a loro da mio fratello Fëdor Michajlovič già in età matura, alla fine degli anni Quaranta, quando già si occupava di letteratura, e cioè: uno degli scrittori di allora (mi sembra il defunto Polevoj) intendeva rifarsi a quella lingua per comporre alcune nuove favole simili e pubblicarle nella stesso formato popolare.

Come è stato sottolineato (Pesenti 2010, 99), Dostoevskij aveva sicuramente familiarità con i *duchovnye listy* (fogli spirituali), cioè 'fo-

gli volanti' che presentavano caratteristiche molto simili a quelle dei quadretti popolari ed erano prodotti manualmente dai vecchi credenti, in special modo quelli che si erano radunati nella zona di San Pietroburgo. Alcuni di questi frequentavano il *Rogožskoe kladbišče* (Cimitero Rogožskoe), in cui da piccolo si recava con la madre anche Dostoevskij, il quale deve aver visto e conservato nella memoria questi fogli. Vi sono poi altre testimonianze della presenza di *lubki* nella vita dello scrittore a Semipalatinsk, tema che Vladimir Vladimircev esplorò con una certa compiutezza nel 1992, apportando nuove ipotesi sulle fonti tratte dal folclore popolare nella sua opera, ma soprattutto concludendo che «русские лубочные картинки, несомненно, были одинм из фолклорно-этнографических источников творчества Достоевского» (i quadretti popolari russi sono stati indubbiamente una delle fonti folcloristico-etnografiche dell'opera di Dostoevskij) (Vladimircev 1992, 145).[5] Nel 1994 Sergej Daugoviš pubblicò infatti un saggio che a quanto mi consta è il primo tentativo di mostrare la contaminazione effettiva tra un quadretto popolare russo e la scena di un'opera di Dostoevskij: lo studioso intravede nel racconto *Skvernyj anekdot* (Una brutta storia) alcuni elementi marginali che figurano nel quadretto intitolato *Piruška* (Il banchetto), particolarmente diffuso in Russia, ancor più dopo la pubblicazione dell'opera di Dmitrij Rovinskij. Aldilà della tesi avanzata da Daugoviš nel saggio, tesi che in effetti ha goduto di una certa eco,[6] giova ricordarne anche un dettaglio rilevante: il padre di Dostoevskij era amico di Snegirëv, autore di un importante studio sul *lubok* russo pubblicato nel 1861 e dal quale lo scrittore, secondo l'autore dell'articolo, potrebbe aver tratto preziose informazioni a sostegno della sua immaginazione letteraria.

L'opera in cui Dostoevskij sembrerebbe essersi maggiormente ispirato ai quadretti popolari è i *Demòni*. Già nel 1992 Vladimircev richiamava l'attenzione sui «лубочные картинки, засаленные и засаженные мухами» (quadretti popolari tutti unti e ricoperti di

5 Si veda anche Ščennikov (1980, 58), che sosteneva: «подобно Толстому, рекомендовавшему использовать для образования народа так называемую 'переходную литературу', Достоевский советует 'просветителям народа' не шарахаться и от лубочных изданий. По мнению Достоевского, интерес народа к этим книгам свидетельствует о живущей в нем потребности "фактов, прямо противоположных насущной действительности и глубоко отрицающих ее непреложность и ее гнетущее спокойствие"» (similmente a Tolstoj, che raccomandava di usare per istruire il popolo la cosiddetta 'letteratura di passaggio', Dostoevskij consiglia agli 'educatori del popolo' di non privarsi delle edizioni popolari. Secondo Dostoevskij, l'interesse del popolo per questi libri è prova del suo vivo bisogno di "fatti che si oppongano completamente alla realtà quotidiana e neghino risolutamente la sua indiscutibilità e la sua opprimente tranquillità").

6 L'articolo, inizialmente pubblicato nel 1994 su una raccolta di contributi edita a Riga (Daugoviš 1994, 41-6), uscì anche nel 1996, sul XII volume della serie *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*.

mosche) che, secondo i ricordi siberiani di Aleksandr Vrangel', erano presenti in una delle capanne dove quest'ultimo scontava la pena con lo scrittore: l'autore dell'articolo suggeriva quindi un parallelo con quelli dell'ultima casa in cui trova rifugio Stepan Trofimovič Verchovenskij dopo la fuga (Vladimircev 1992, 145). Nina Kaucisvili diede poi un impulso rilevante a questo filone dedicato ai *Demòni*, individuandovi una precisa strategia stilistica definita *lubočnaja izobrazitel'nost'* (figuratività da quadretto popolare), sottesa alla descrizione di molti personaggi del romanzo e delle scene più importanti. Secondo la studiosa sarebbe possibile isolare almeno otto diffusi quadretti popolari, tutti successivamente comparsi nell'album di Rovinskij, ai quali il romanziere avrebbe rivolto attenzione per l'illustrazione di volti, gesti e scene nodali del romanzo: in particolare la composizione del gruppo dei terroristi, che rimanderebbe alla scena del celebre quadretto *Myši kota pogrebajut* (I topi seppelliscono il gatto) (Kaučišvili 2002, 193). Un più recente articolo di Pesenti, a cui come noto si deve una vasta e lunga ricerca sui quadretti popolari russi, ha dato ulteriori sviluppi al tema del *lubok* in rapporto ai *Demòni*, mostrando che in più di una scena del romanzo sarebbe possibile rinvenire un collegamento con le iscrizioni che accompagnano la raffigurazione dei vizi capitali in un quadretto allora molto diffuso in Russia, quello chiamato appunto *Sem' smertnych grechov* (I sette peccati capitali) (Pesenti 2010).

In altre opere di Dostoevskij il richiamo del quadretto popolare ha attirato una certa attenzione: il suo stile emergerebbe nell'*Adolescente*, in particolare nella descrizione del mercante Skotobojnikov, che si distingue per una certa «мелочность, подробность изображения» (minuziosità, per il dettaglio della raffigurazione) (Lepachin 2000, 272). In un articolo di Lepachin sul tema dell'icona nell'opera di Dostoevskij, viene fatta un'ipotesi di ricerca sui *Fratelli Karamazov*, giacché l'autore fa dettagliate riflessioni intorno alle riproduzioni che ci sono nella cella dello *starec* Zosima e osserva che i quadretti popolari figurano appesi proprio di fianco ad altre immagini, più ufficiali e preziose, come le icone: tale scelta di Dostoevskij nella definizione di questo *intérieur* si spiegherebbe con il suo rifiuto di ogni criterio legato al valore dell'oggetto, visto che l'elemento per lui più interessante era quello della 'devozione' (Lepachin 2000, 240), quindi il suo 'fulcro morale'. D'altra parte, come aveva sottolineato alcuni anni prima Konstantin Moču l'skij, la presenza dei quadretti popolari nelle celle degli *starcy* era un dettaglio che non poteva essere sfuggito allo stesso Dostoevskij, durante l'incontro con Padre Amvrosij a Optina Pustyn'.[7]

7 Moču l'skij 1980, 519: «Обитель стоит над рекой. Белые монастырские здания и голубые главы церквей с золотыми крестами видны издалека на зеленом фоне сосен и елей. У самой дороги - столб с иконой Богоматери. Яблоневый сад, гостиница,

E tuttavia proprio nei *Karamazov* si ha conferma di questa strategia, visto che, come hanno ricordato Casari e Pesenti in un recentissimo convegno organizzato a Bergamo,[8] spesso nei *lubki* viene rappresentato il diavolo, chiamato *čert* oppure *d'javol*, e tale specifica rappresentazione ha avuto grande influenza su Dostoevskij per la composizione di diverse scene dei grandi romanzi. In particolare, sostengono le studiose, questa influenza si nota nei *Fratelli Karamazov*, dove il diavolo dei *lubki* e dei *duchovnye listy* ricorre con le medesime funzioni nei discorsi farneticanti di Fëdor Karamazov e di padre Ferapont, il monaco visionario che abita nel monastero. Va d'altra parte ricordato il monito di Jurij Lotman, che in un importante articolo scritto in occasione del 150mo anniversario della nascita di Rovinskij, ricordava come il *lubok* non abbia una funzione solo estetica, ma veicoli una relazione ludica del fruitore, che partecipa alla rappresentazione come in una scena teatrale (Lotman 1976). Proprio secondo questa atmosfera teatrale agiscono nell'opera di Dostoevskij figure dai tratti istrionici, quando non propriamente 'buffoneschi': Pëtr Verchovenskij, Fëdor Karamazov e Marmeladov stesso.

3 Il motivo vagante della 'moglie che picchia il marito'

Il motivo itinerante che si può collegare alla scena del rientro a casa di Marmeladov è quello della 'moglie che picchia il marito'. Il percorso che tale motivo ha compiuto in Europa, dalla Germania del secolo XV (e poi XVI), attraverso la Francia del XVII e di nuovo il contesto tedesco del primo Ottocento, conduce alla Russia: la variante russa raffigura la scena dell'alterco in un contesto diverso, ma contiene anch'essa elementi di grande suggestione. Per ciò che si è potuto

между четырьмя храмами - кладбище. Неподалеку от монастыря, за леском - скит, в котором живет старец Амвросий. Его келья - небольшой домик, выходящий окнами в цветник. Деревянное крылечко, тесные сени, увешанные лубочными картинками. Из сеней - узкий коридорчик, разделяющий домик на две половины» (Il monastero si trova sulla riva alta del fiume. I suoi edifici bianchi e le cupole azzurre delle chiese, con le croci dorate, si vedono in lontananza, su uno sfondo verde di pini e abeti. Presso la medesima strada c'è una colonna con l'icona della Madre di Dio. Un giardino di meli, un albergo e tra le quattro chiese il cimitero. Non lontano dal monastero, oltre il bosco, l'eremo in cui vive lo starec Amvrosij. La sua cella è una piccola casetta le cui finestre danno su un'aiuola. Una piccola ala in legno il cui stretto ingresso è ornato con dei quadretti popolari. Dopo la porta c'è un piccolo corridoietto che divide la casa in due metà).

8 Il contesto era il Convegno internazionale per il centenario della nascita di Nina Kaucisvili, intitolato «Intertestualità e pratiche transculturali nell'eredità scientifica di Nina Kaucisvili (nel centenario della nascita)» e tenutosi presso l'Univesità di Bergamo il 12-13 dicembre 2019. Il tema è stato sviscerato sia nella relazione di Pesenti (*Iconografia popolare e testo letterario: intersezioni nell'opera di F.M. Dostoevskij*), sia in quella di Casari (*A ciascuno il suo "demonio": le diverse rappresentazioni del diavolo nei* Fratelli Karamazov). Gli atti del convegno sono in corso di pubblicazione.

constatare, la più antica occorrenza di questo motivo[9] risale a un'incisione del 1475 del tedesco Israel van Meckenem (1440-1503) dal titolo *Das böse Weib* (La moglie viziosa) **[fig. 1]**, in cui è rappresentata una moglie infedele che picchia il marito tenendolo in ginocchio, mentre una figura diabolica sullo sfondo osserva la scena con compiacimento.[10] In un'altra incisione di aria tedesca del 1540-50 **[fig. 2]**, opera di anonimo (la firma corrisponde al monogramma MT), si rappresenta la scena del medesimo maltrattamento al marito da parte di una moglie molto audace (si noterà il seno scoperto), che in questo caso lo tiene per i capelli e lo percuote con un bastone. Come si può tuttavia vedere dalla ricca collezione di incisioni del Museo Statale di Amsterdam, la ricorrenza del motivo dell'uomo picchiato dalla donna è notevole tra la fine del Quattrocento e il Seicento, in immagini di aria tedesca e olandese. Essa si articola attraverso scene di diverso tipo, soprattutto matrimoniali, in cui figurano già dettagli di grande interesse per la rielaborazione che Dostoevskij fa di tale motivo: la donna che indossa i pantaloni del marito e gli incute timore prendendolo per i capelli; la lotta fisica tra uomini e donne per chi debba indossare i pantaloni, con le donne che hanno il sopravvento; le tre donne che 'sculacciano' un uomo punendolo per il vizio del bere; una raffigurazione del genere del 'mondo all'inverso', con diverse scene di vita matrimoniale in cui il marito soggiace alla forza fisica e al ruolo della donna.[11]

L'immagine francese si intitola invece *La femme battant son mari* **[fig. 3]** e fu prodotta dall'illustratore Abraham Bosse nel 1633: anche in questo caso si può liberamente consultare una riproduzione, tra i materiali digitalizzati della mostra permanente presso la Bibliothèque nationale de France, dedicata proprio all'incisore francese. Vi osserviamo una scena ambientata in un «intérieur bourgeois» e arricchita da una didascalia in versi. Una donna con violenza, ma sorridente («aussi cruelle que lubrique»), colpisce al capo il

9 Sono grato a Manfred Schruba per avermi fatto notare questa variante, oltre che per altre indicazioni relative al presente studio.

10 Il motivo del diavolo che interviene nella disputa compare anche in una variante russa che è stata individuata da Rovinskij (1881, 379) nell'ambito dei quadretti a tema *Chudoe domopravitel'stvo* (La cattiva conduzione della casa): «Муж дерется с женою. Он стащил с нее череп и вырвал из косы клок волос; жена сдернула с него правой рукой парик, а левою замахивается на него связкою ключей. Дьявол надувает ей в ухо мехами» (Il marito ha un alterco con la moglie. Le ha tolto dalle mani la parrucca e ha strappato dalla sua treccia una ciocca di capelli; la moglie con la mano destra gli ha strappato il parrucchino e lo minaccia agitando con la sinistra un mazzo di chiavi. Il diavolo le soffia dell'aria all'orecchio con un otre). Si noti in quest'ultima descrizione la presenza del mazzo di chiavi, che è elemento rilevante dell'immagine francese.

11 Si vedano nell'ordine le immagini ai seguenti link: `http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.87244`; `http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.360085`; `http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.170742`; `http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.532909`.



Figura 1 Israel van Meckenem, *Das böse Weib*. 1475-1503. Incisione, 160 × 109 mm. Germania. Conservata presso Amsterdam, Rijksmuseum. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30041



Figura 2 MT, *[Mishandeling van de echtgenoot]*. 1540-50. Incisione, 75 × 60 mm. Germania. Conservata presso Amsterdam, Rijkmuseum. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30233



Figura 3 Abraham Bosse, *La femme battant son mari*. 1633. Acquaforte, 209 x 300 mm. Paris. Conservata presso Bibiotheque nationale de France. http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/083.htm

marito con un mazzo di chiavi, mentre costui sanguina inginocchiato e da lei stessa immobilizzato. Alcuni dettagli fanno comprendere che la punizione venga elargita per un presunto tradimento, che tuttavia non è che un pretesto: l'amante di lei sta infatti guardando divertito la scena da dietro il letto, dove attende che giunga la donna, e fa un gesto di complicità allo spettatore.[12] A destra si intravede una porta semiaperta; sul lato opposto, «inspirée par l'exemple maternel», una bambina picchia il fratello, mentre a destra una gallina fa lo stesso con un gallo: dettagli che ricordano la propensione del quadretto popolare al mondo rovesciato e che d'altra parte trovano conferma nel fatto che Bosse, nello stesso anno, aveva prodot-

12 In basso a destra, come descrizione della scena, la scritta «Le blond exout avec Privilege», mentre le quattro quartine della didascalia in versi recitano: «Voyez comme cette Guenon | Aussi cruelle que lubrique | Ace pauvre sot fait la nique, | Qui n'est son mary que de nom. | Monsieur le Coquin, luy dict Elle, | Vous faites le mauvais en vain | Car je tiens des clefs à la main | Qui vous ouvriront la cervelle. | Un châcun se donne le choq | Durant cet excez de colere: | La soeur ose gourmer le frere, | Et la poule attaque le Coq. | Mais ce verd Galand, qui pour rire | Attend la Donzelle en son lict, | Considère ce beau conflit, | Et iuge des coups sans rien dire».

to la scena speculare,[13] quella cioè del *Mari battant sa femme*, motivo che pure è di interesse al presente discorso.

Come è stato ipotizzato (Milano 2011a, 276),[14] l'incisione di Bosse ha fatto da modello alla variante tedesca, che comparve a partire dal 1840 (altrove è detto «nel primo quarto» del secolo) a Norimberga ed «ebbe una buona diffusione in Russia» (Milano 2011b, 18). La prima variante di questa immagine tedesca si deve all'incisore Paul Renner,[15] mentre una variante più tarda **[fig. 4]** si deve a un altro incisore, Carl Burckardt, di origini francesi ma attivo nella zona di Wissembourg tra il 1880 e il 1890. A esclusione di pochi dettagli stilistici, le due immagini non presentano differenze, quindi possiamo osservare su quella di Burckardt gli stessi elementi che molto probabilmente aveva registrato Dostoevskij imbattendosi in quella di Renner. Rispetto alle stampe precedenti la scena tedesca condivide il motivo principale della 'donna che percuote l'uomo', ma con differenze rilevanti: negli attori, che non sono più moglie e marito, ma la responsabile di un piccolo calzaturificio e un operaio; nella motivazione stessa, che non è più la complicità clandestina tra moglie e amante, ma il problema dell'alcolismo. La tradizione a cui questo quadretto fa riferimento, richiamata dal suo titolo *Der Blaue Montag* («Lundi saint» in area francese), si riferisce al giorno di rientro al lavoro dopo la pausa domenicale, durante la quale gli operai avevano bevuto continuamente e quindi si presentavano ancora alterati o non ci andavano proprio.[16]

Nell'incisione tedesca la scena si svolge in un piccolo calzaturificio, allestito in un appartamento la cui finestra dà su una taverna chiamata «Knieriem»: è da lì che, come si evince dal testo, proverrebbe l'operaio ubriaco. Come riflesso della duplicità del quadretto popolare, il testo in didascalia si regge su un doppio senso: il «Knieriem», cioè la cinghia con cui l'operaio fissa alla propria gamba la scarpa per lavorarla, è proprio lo strumento che la donna agita in aria per frustare l'operaio, mentre lo tiene per i capelli. Alcuni operai vicino

13 Si veda l'immagine a questo link: `http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/082.htm`.

14 «Dopo l'estensione della tecnica litografica alle stampe popolari a grande diffusione», scrive Milano (2011a, 276) riprendendo il tema dell'influenza dei modelli tedeschi, «il mercato russo divenne sempre più un mercato legato agli stampatori tedeschi: ne sono un esempio le "scale della vita" russe, [...] ovvero l'immagine della "moglie che bastona il marito", ripresa da un originale tedesco, seppure il tema fosse molto più antico e avesse avuto molte riproposte a partire dalle immagini create dall'incisore francese Abraham Bosse alla metà del XVII secolo».

15 Se ne può vedere una riproduzione appartenente alla raccolta di Achille Bertarelli in Milano 2011, 19.

16 Da notare che l'espressione tedesca «blau machen» ha tuttora il significato di 'non andare a scuola o al lavoro senza un motivo valido', mentre l'espressione «blau sein» significa 'essere molto ubriaco'. Sono grato a Sylvia Höcherl per l'aiuto nella lettura e traduzione della didascalia.



Figura 4 Carl Burckardt, *Der Blaue Montag*. 1850-99. Litografia, 335 × 430 mm. Wissembourg. Conservata presso British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2012-7020-4, © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

alla finestra guardano con indifferenza la scena, che evidentemente non è loro nuova, mentre dei bambini ridono oppure giocano con dei grandi stivali e alcuni stracci. Un bambino molto piccolo piange e una sedia è caduta per terra vicino a un gatto. Inoltre dalla porta della stanza spunta un uomo che osserva la scena dalla soglia, sarebbe un 'cugino' che l'operaio mentre viene frustato evoca in propria difesa:

> Gib Geld zu Schnapps und Bier,
> sonst stoer ich den Herr Vetter
> Mir daeucht, es knarrt die Thuer.

Ora, secondo il ben noto procedimento di 'adeguamento' ai costumi russi degli stimoli provenienti da altre culture (*sklonenie na russkie nravy* [Pesenti 2002, 106]), procedimento che è prerogativa della migrazione dei motivi dei quadretti popolari dall'Occidente in Russia, la scena dell'uomo percosso dalla donna appare anche in Russia, ma con ambientazione e modalità differenti. Va premesso che dalla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento, «il *lubok* prende a rappresentare la canzone russa» (Pesenti 2011, 242) e mantiene tale tendenza fino all'inizio del XX secolo. Infatti il quadretto popolare russo illustra una canzone popolare ucraina, *Bila žinka mužika* (La moglie ha pic-

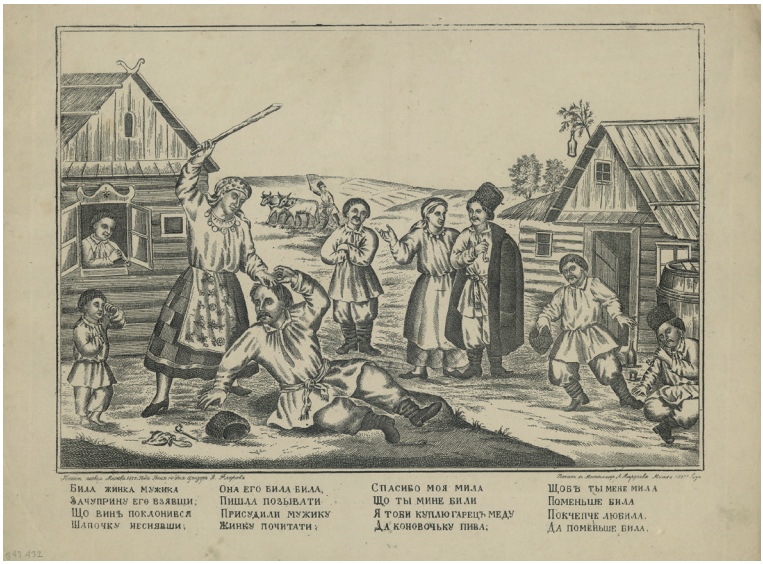


Figura 5 *Bila žinka mužika*. 1857. Litografia, 241 × 363 mm. Metallogr. Morozov. Moskva. Conservata presso Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. https://dlib.rsl.ru/01009980742

chiato il contadino), il cui testo «affonda le radici nel XVIII secolo» e «riporta molte imprecisioni tipiche della lingua parlata e del *lubok*» (Pesenti 2011, 35). L'immagine che tale testo accompagna cominciò a diffondersi in Russia solo dai tardi anni Quaranta, soprattutto in due varianti **[figg 5-6]** che presentano lievi differenze, non dirimenti per l'ipotesi qui presentata, mentre le versioni colorate sono successive agli anni Sessanta, quindi Dostoevskij non poteva averle viste negli anni in cui scrisse *Delitto e castigo*.[17] Si tratta di una scena all'aperto: nel giardino di un *chutor* ucraino la moglie sta bastonando il marito, tirandolo per i capelli e tenendolo in ginocchio. Tornato da lei, egli infatti «вин поклонився, шапочку неснявши» («non si è inchinato, non si è tolto il cappello»), che infatti è volato a terra durante le percosse. Un dettaglio del testo è particolarmente importante, quello cioè del marito che risponde alle percosse ringraziando la moglie: «Спасиба моя мила/Що ты меня била» (Grazie mia amata/Per avermi picchiato).

Egli auspica altresì che la moglie lo ami di più e lo percuota di meno, ma molto rilevante mi pare anche la presenza, soprattutto nel-

17 Alla Biblioteca Nazionale di Mosca, dove si conservano molte varianti di questo *lubok*, la più recente versione a colori risale al 1878.



Figura 6 *Malorossijskaja pesnja: Bila žinka mužika za čuprinu vzjavši*. 1857. Litografia, 257 × 372 mm. Meallogr. Širapov. Moskva. Conservata presso Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. https://dlib.rsl.ru/01009980451

la variante più tarda del soggetto, di adulti e bambini che sembrano ridere, riflettendo la «descrizione di una mera azione teatrale» (Sokolov 2011, 281).[18] Benché pubblicato quindici anni dopo il lavoro su *Delitto e castigo*, rileviamo che la descrizione di questo quadretto popolare compare nel primo volume della raccolta di Rovinskij, in particolare nella sezione (I, 61) in cui lo storico dell'arte riferisce la *Skazka o smirnom mužike i dračlivoj žene* (Favola del contadino buono e della moglie litigiosa), sottolineando che quando il marito torna a casa e il vento gli soffia via tutta la farina, «жена бьёт мужика палкой» (la moglie picchia il contadino con un bastone) (Rovinskij 1881, 217). Per quanto riguarda il motivo opposto, quello dell'uomo che picchia la moglie, nello studio di Rovinskij figura proprio il *lubok*, che non ebbe minor diffusione (Rovinskij 1881a, 160).

18 «Nel XVIII e XIX secolo», scrive Sokolov (2011, 281), «le stampe su tematiche umoristiche venivano sovente costruite rispettando i criteri fissi della messinscena (personaggio e situazione) e del testo-sceneggiatura: ciò autorizza a concepirle come la descrizione di una mera azione teatrale».

4 Marmeladov picchiato

Stando a quanto ho potuto finora riscontrare, la critica non ha mai individuato in *Delitto e castigo* riferimenti a quadretti popolari, ad eccezione di uno, illustrato nel commento di Tichomirov (2005, 78) e legato alla canzoncina *Chutorok*, che si sente appena fuori dalla taverna in cui Raskol'nikov incontra Marmeladov: «популярная песня, [которая] многократно издавалась в лубке» (una canzone popolare che è stata rappresentata molte volte in un quadretto popolare). L'osservazione di Tichomirov potrebbe suggerire un richiamo alla scena russa del quadretto popolare che l'Autore prende in considerazione, visto che entrambi i *lubki* che ne costituiscono il sottotesto venivano proposti col titolo delle canzoni popolari poste in didascalia, appunto *Chutorok* e *Bila žinka mužika*. Nella biblioteca di Dostoevskij (Budanova 2005) si sono conservati volumi di canzoni solo successivi al periodo che ci interessa, ma Daugoviš non solo dimostra che lo scrittore aveva piena contezza dello studio di Snegirëv sul *lubok* del 1861 (dove peraltro vengono fatti diversi cenni all'influenza dei quadretti tedeschi su quelli russi: Snegirëv 1861, 11-13, 114-15), ma ritiene altresì che Dostoevskij abbia ripreso l'incipit di questo prezioso studio sui *moskovskie lubki* nell'inizio di *Skvernyj anekdot* (Daugoviš 1994, 42).

È allora soprattutto alla somiglianza tra ciò che accade da Marmeladov e l'immagine del calzaturificio tedesco che dobbiamo volgere la nostra attenzione, poiché essa è così sorprendente che difficilmente potremmo ritenerla una coincidenza. D'altra parte, come sottolineava Leonid Grossman riferendosi proprio a *Delitto e castigo*:

> nonostante talvolta la presenza di uno stile grottesco […], si rivela un originale e acuto disegnatore dal vero. Non a caso stimava Gavarni, menzionato in *Umiliati e offesi*, e in gioventù ammirava l'illustratore delle Anime morte, Agin. Negli schizzi e illustrazioni pietroburghesi di *Delitto e castigo* c'è qualcosa di quel genere particolare, proprio degli artisti grafici della metà del secolo, che ravvivavano con la loro punta affilata gli schizzi di vita di tutte le possibili "fisiologie" della capitale. (Grossman 1977, 422)

La diffusione delle stampe popolari in Europa e Russia nel periodo che stiamo considerando era tale che non pochi sono i luoghi, i libri o le circostanze in cui Dostoevskij potrebbe essersi imbattuto in quelle qui esposte, ricordandole o annotandone alcuni dettagli. Dobbiamo infatti sottolineare che, soprattutto in riferimento alla Russia dell'epoca di cui parliamo, il quadretto popolare non era ancora oggetto di studio scientifico (l'opera di Rovinskij verrà pubblicata solo dal 1881), come invece era l'arte figurativa più canonica, che Dostoevskij come noto commenta attraverso il principio della *ekfrazis*. Il *lubok*

rientrava quindi tra gli oggetti osservati come figurazioni consuete della quotidianità, delle quali era normale non lasciare una traccia scritta, e poi «лубочные листы были широко распросранены среди купцов, мещан и среди городского населения» (i quadretti popolari erano largamente diffusi tra i mercanti, i piccolo-borghesi e tra la popolazione urbana) (Kaučišvili 2002, 91). Nei materiali biografici dello scrittore non si trova infatti menzione degli 'incontri' con le immagini che l'Autore ha preso in considerazione. Gioverà tuttavia ricordare alcune circostanze che potrebbero averli facilitati: il suo primo viaggio in Europa, con la visita di musei e pinacoteche come il Louvre e la Pinacoteca di Dresda, dove c'era un'ampia circolazione di quadretti popolari che, come nel caso della galleria tedesca, sono poi stati raccolti andando a costituire importanti fondi di rilievo internazionale, come appunto è oggi il fondo Renner;[19] la visita dell'Esposizione Internazionale londinese del 1862, specialmente dedicata all'industria, dove egli potrebbe aver visto il quadretto *Der Blaue Montag*, visto che vi viene approfondito il tema della produzione artigianale; la familiarità di Dostoevskij, di cui fa menzione Suvorin nel proprio diario (Kričevskij 1923, 13), con la bottega pietroburghese di Daziaro, che nel 1849 aveva aperto proprio nella zona centrale della capitale una filiale dove erano in vendita numerose stampe popolari.

Torniamo però al romanzo, ricordando la scena di Marmeladov e Katerina, che costituisce lo snodo fondamentale del secondo capitolo della prima parte. Possiamo suddividere questo capitolo in tre momenti: l'arrivo di Raskol'nikov all'osteria, il discorso di Marmeladov e la scenata di Katerina Ivanovna. Ricordiamoli in dettaglio:

1 Raskol'nikov, in preda ad oscuri turbamenti, entra nella taverna e ordina da bere per rinfrescarsi. Qui si accorge di Marmeladov che, solitario e visibilmente ubriaco, cerca di iniziare un discorso con il nuovo avventore. Noteremo che l'autore, già prima di farlo entrare nel vivo dell'azione, ci dice che appartiene alla categoria degli ubriachi da osteria, che parlano con tono altisonante e «с которыми дома обходятся строго и которыми помыкают» (Dostoevskij 1973, 13) (che a casa loro vengono trattati duramente, che vengono tenuti a bacchetta [Rebecchini 2020, 38])

2 Il discorso di Marmeladov è tra i passi più noti del romanzo, per cui mi limito a due osservazioni utili al presente discorso. La prima: durante il discorso egli viene ascoltato attentamente dal protagonista del romanzo, ma continuamente deriso dagli altri presenti, in partico-

19 Parte della collezione delle litografie (più di trecento) di Renner presso la Pinacoteca di Dresda è accessibile nella sezione relativa alla «Online Collection» sul sito della medesima galleria: `https://gemaeldegalerie.skd.museum/`.

e-ISSN 2499-1562

lare dal proprietario del locale e addirittura da alcuni «мальчишки», che «за стойокой стали хихикать» (Dostoevskij 1973, 13) (i ragazzini avevano iniziato a fare risatine dietro al bancone [Rebecchini 2020, 39]). Osserviamo in second'ordine che nel discorso di Marmeladov ci sono riferimenti al motivo della donna picchiata, in particolare nella triste vicenda di Katerina Ivanovna: sia quando si parla del suo precedente marito, che «бивал он ее под конец» (Dostoevskij 1973, 16) (negli ultimi tempi anche lui la picchiava [Rebecchini 2020, 41]), sia quando l'ubriacone accenna al fatto che «господин Лебезятников, тому месяц назад, супругу мою собственную наручно избил, а я лежал пьяненькой» (Dostoevskij 1973, 14) (il signor Lebezjatnikov di sua propria mano ha picchiato la mia consorte, mentre io ero completamente ubriaco [Rebecchini 2020, 38]). E prosegue: «когда прибил её за то господин Лебезятников, то не столько от побоев, сколько от чувства в постель слегла» (Dostoevskij 1973, 15) (quando il signor Lebezjatnikov l'ha picchiata, non è per le botte che si è messa a letto, ma per quello che ha provato [Rebecchini 2020, 40-1]). Questo motivo compare poi in altri punti del romanzo: prima nel terzo sogno di Raskol'nikov (II, 2), in cui la sua padrona di casa viene violentemente picchiata dal poliziotto Il'ja Petrovič, e poi nei versi di una volgare canzonetta intonata da alcune prostitute all'ingresso di una casa chiusa, mentre il protagonista vi passa davanti:

> Ты мой бутошник прекрасной
> Ты не бей меня напрасно!- (Dostoevskij 1973, 122)[20]
>
> Tu soldato, mio soldato,
> Perché invano mi hai picchiato (Rebecchini 2020, 187)

Nel discorso di Marmeladov viene quindi 'annunciata' la scena speculare, che vedremo realizzata di lì a poco, quella della moglie che lo maltratta:

20 A proposito di questa circostanza, Tichomirov 2005, 189 scrive: «В XIX в. слово 'напрасно' имело более широкую, чем теперь, систему лексических значений. В локальном контексте песенного двустишия оно означает - безвинно, незаслуженно (см.: Даль. Словарь. Т. 2. С. 454). Однако в восприятии Раскольникова, по-видимому, актуализируется иное значение - тщетно, безрезультатно. Именно с этим значением строчка из веселой плясовой песни: 'Ты не бей меня напрасно...' - позднее находит фантастическое преломление во сне героя, где он вновь и вновь 'напрасно' бьет топором хохочущую ему в ответ старуху» (Nel XIX secolo la parola 'invano' aveva uno spettro di significati lessicali molto più ampio di quello attuale. Nel contesto locale dei distici canori questa parola significa 'incolpevolmente, immeritatamente' [...]. Evidentemente però, nella percezione di Raskol'nikov emerge un significato diverso, quello cioè di 'inutilmente, senza risultati'. Proprio con questo significato il verso tratto dalla allegra canzone *Non picchiarmi invano*, trova in seguito un riflesso fantastico nel sogno del protagonista in cui egli continua 'inutilmente' a colpire con l'ascia la vecchia, che risponde ai colpi ridacchiando).

> я и сам понимаю, что когда она и вихры мои дерёт, то дерёт их не иначе как от жалости сердца (ибо, повторяю без смущения, она дерёт мне вихры). (Dostoevskij 1973, 15)

> lo so bene che quando mi prende per i capelli, per le ciocche, e me li tira, lo fa solo perché le piange il cuore (perché a volte, lo confesso senza vergogna, lei mi tira per i capelli). (Rebecchini 2020, 39).

E prosegue:

> А побоев не боюсь... Знай, сударь, что мне таковые побои не токмо не в боль, но и в наслаждение бывают... Ибо без сего я и сам не могу обойтись. Оно лучше. Пусть побьёт, душу отведёт... оно лучше... (Dostoevskij 1973, 21-2).

> Le botte non mi fanno paura… Sai, signore, queste botte non solo non provocano dolore, ma a volte fanno piacere… Perché io stesso non sto bene senza. È meglio quando mi picchia, che mi picchi pure, si sfoga… è meglio... (Rebecchini 2020, 49)

3 A casa di Marmeladov si trovano la moglie tisica Katerina Ivanovna, la figlia di primo letto Sonja, poi i tre figli più piccoli che la donna ha avuto dalla precedente relazione: tutti vivono in una condizione di assoluta povertà, in un ambiente piccolo, malsano e sovraffollato, peraltro una 'zona di passaggio', praticamente una piazza alla quale infatti, durante l'attacco isterico di Katerina, si affacciano vari curiosi dalle stanze attigue e dal pianerottolo. Il contrasto tra queste risa, il muto disappunto di Raskol'nikov (che si ferma 'sulla soglia'), la disperazione della moglie, lo spavento dei bambini e il buffo, contraddittorio atteggiamento di Marmeladov contribuiscono all'emergere di quella precisa atmosfera della piazza carnevalesca (con tanto di pubblico che ride) ben nota dalle ricerche di Bachtin.[21] Ricordiamo dunque la scena. Katerina Ivanovna vede per primo Raskol'nikov:

> Женщина, увидев незнакомого, рассеянно остановилась перед ним, на мгновение очнувшись и как бы соображая: зачем это он вошел? Но, верно, ей тотчас же представилось, что он идет в другие комнаты, так как ихняя была проходная. Сообразив это и не обращая уже более на него внимания, она пошла к сенным дверям, чтобы притворить их, и вдруг вскрикнула, уви-

21 Illustrando l'importanza che il tema della soglia ha nella struttura delle scene carnevalesche, Bachtin 1968, 223 sottolinea infatti: «Sulla soglia, nella stanza di passaggio che dà direttamente sulle scale, vive anche la famiglia di Marmeladov (qui, sulla soglia, quando Raskol'nikov conduce Marmeladov ubriaco, egli si incontra per la prima volta con i membri di questa famiglia».

дев на самом пороге стоящего на коленках мужа. (Dostoevskij 1973, 24)

La donna, visto lo sconosciuto, per un attimo si fermò confusa di fronte a lui, come se per un istante si fosse ripresa e pensasse: e questo perché è qua? Ma probabilmente le venne subito in mente che quello stava andando nelle altre stanze, visto che la loro era di passaggio. Dopo aver fatto questo ragionamento, senza più prestare alcuna attenzione a Raskol'nikov, andò verso la porta d'ingresso per socchiuderla, ma, improvvisamente, le sfuggì un grido avendo veduto il marito inginocchiato proprio sulla soglia. (Rebecchini 2020, 50)

Subito dopo Katerina Ivanovna si getta su Marmeladov e dà inizio alla parte più teatrale della scena:

– А! – закричала она в исступлении, – воротился! Колодник! Изверг!.. А где деньги? Что у тебя в кармане, показывай! И платье не то! где твое платье? где деньги? говори!..

И она бросилась его обыскивать. Мармеладов тотчас же послушно и покорно развел руки в обе стороны, чтобы тем облегчить карманный обыск. Денег не было ни копейки. – Где же деньги? – кричала она. – О господи, неужели же он всё пропил! Ведь двенадцать целковых в сундуке оставалось!.. – и вдруг, в бешенстве, она схватила его за волосы и потащила в комнату. Мармеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках. – И это мне в наслаждение! И это мне не в боль, а в нас-лаж-дение, ми-ло-сти-вый го-су-дарь, – выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол. (Dostoevskij 1973, 24)

'Ah! È tornato!' gridò come una furia. 'Disgraziato! Avanzo di galera! Dove sono i soldi? Cos'hai in tasca, fa vedere! E cos'è questo vestito? Dov'è il tuo abito? Dove sono i soldi? Parla!'

E si precipitò a frugarlo dappertutto. Marmeladov, obbediente e remissivo, allargò subito le braccia per facilitare la ricerca. Nelle tasche non vi era nemmeno una copeca.

'I soldi dove sono?' gridava. 'O Santo Dio, è mai possibile che se li sia bevuti tutti? Nel baule c'erano dodici rubli d'argento!' e di colpo, presa da un impeto di rabbia, lo afferra per i capelli e lo trascina dentro la camera. Marmeladov stesso, per non farla affaticare, la seguiva dolcemente avanzando sulle ginocchia.

'Ecco, questo per me è un piacere! Questo non mi provoca dolore, mi dà pia-cere, gen-ti-le si-gno-re', gridava lui strattonato, mentre lei lo tirava per i capelli, dopo avere persino battuto una volta la fronte sul pavimento. (Rebecchini 2020, 50-1)

Poi vengono descritte le reazioni dei presenti, cioè Raskol'nikov, i bambini scioccati e i curiosi:

> Спавший на полу ребенок проснулся и заплакал. Мальчик в углу не выдержал, задрожал, закричал и бросился к сестре в страшном испуге, почти в припадке. Старшая девочка дрожала со сна как лист.
>
> – Пропил! всё, всё пропил! – кричала в отчаянии бедная женщина, – и платье не то! Голодные, голодные! (и, ломая руки, она указывала на детей). О, треклятая жизнь! А вам, вам не стыдно, – вдруг набросилась она на Раскольникова, – из кабака! Ты с ним пил? Ты тоже с ним пил! Вон! Молодой человек поспешил уйти, не говоря ни слова. К тому же внутренняя дверь отворилась настежь, и из нее выглянуло несколько любопытных. Протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках. Виднелись фигуры в халатах и совершенно нараспашку, в летних до неприличия костюмах, иные с картами в руках. Особенно потешно смеялись они, когда Мармеладов, таскаемый за волосы, кричал, что это ему в наслаждение. Стали даже входить в комнату. (Dostoevskij 1973, 24)

> Il bambino che stava dormendo per terra si svegliò e si mise a piangere. Quello che era nell'angolo non riuscì a sopportare la scena, iniziò a tremare, a strillare e si gettò spaventato tra le braccia della sorella, colto quasi da un attacco di panico. La sorella grande, tutta assonnata, tremava come una foglia.
>
> 'Si è bevuto tutto! Tutto si è bevuto, tutto!' urlava disperata la povera donna. 'E non ha più il suo abito! Hanno fame, hanno fame (e disperandosi, indicava i bambini)! Vita stramaledetta! E voi, voi non vi vergognate,' improvvisamente si gettò su Raskol'nikov, 'a venir qua dritti dalla bettola! Hai bevuto con lui, eh? Sì, hai bevuto con lui! Vattene! Fuori!'
>
> Il giovane s'affrettò a uscire senza dir niente. Anche perché dalla porta interna, che ora era spalancata, avevano iniziato a far capolino dei curiosi. Si era affacciata gente volgare, che rideva e che fumava, chi una sigaretta, chi la pipa, con in testa il berretto da notte. C'era genta con la vestaglia tutta aperta o con vestiti estivi al limite della decenza, altri con le carte in mano. E in particolare si erano messi a ridere della grossa quando Marmeladov aveva iniziato a dire che tutto ciò gli provocava piacere. Erano persino entrati in camera. (Rebecchini 2020, 51)

5 Corrispondenze e conclusioni

Non possono sfuggire le numerose somiglianze tra questa scena e il prodotto di una osservazione simultanea ('verticale' appunto, ricordando la terminologia di Vetlovskaja) dei quadretti in cui si raffigura il motivo dell'uomo picchiato dalla moglie. Essi si incrociano con dettagli di natura diversa, per giungere a una composizione unica e variegata: la tradizione illustrativa della povera gente di Pietroburgo, che Dostoevskij seguiva con interesse sui giornali; la tradizione teatrale antica insita nella struttura 'a palcoscenico' di questa sequenza, con la netta divisione tra lo spazio della scena dove agiscono Katerina e Marmeladov ('lo trascina dentro la camera') e lo spazio degli spettatori, a loro volta suddivisi in differenti tipologie: chi si dispera, chi riflette, chi ride sguaiatamente, ma tutti comunque disposti ai margini; il comportamento di personaggi come Marmeladov stesso, che rimanda all'antico archetipo del buffone e alle immagini del mondo rovesciato,[22] tipiche proprio della tradizione dei quadretti popolari, poiché veicolate dalla loro «natura teatrale» (Lotman 1976).

Soprattutto nelle varianti tedesca e russa del motivo della donna che percuote l'uomo, emergono dettagli di una stretta connessione con la scena di *Delitto e castigo*. Anzi, alcuni indizi desumibili dall'atmosfera di tutto il secondo capitolo, danno ulteriore sostegno alla nostra ipotesi, secondo cui Dostoevskij, mentre scriveva, era influenzato anche da queste immagini e dalla loro natura 'giocosa'. A tale natura va ad esempio ricondotta quella particolare gestualità «fiabesca» (Kaučišvili 2002, 192) riscontrabile nelle azioni di alcuni personaggi dostoevskiani, come quella con cui Stavrogin trascina per il naso Pëtr Pavlovič all'inizio dei *Demòni*, oppure il gesto affettuoso di Katerina Ivanovna verso Marmeladov (è proprio lui a raccontarlo a Raskol'nikov), quando l'ubriacone porta a casa il primo stipendio del nuovo lavoro: «ущипнула за щеку: 'Малявочка ты эдакая!'- говорит» (Dostoevskij 1973, 19) (mi ha dato un pizzicotto sulla guancia e mi ha detto 'Tu sei il mio tesoruccio!' [Rebecchini 2020, 46]).

Più nello specifico però, che Dostoevskij avesse in mente la scena dei quadretti popolari, in particolare l'interno di *Der blaue Montag*, si capisce anche dalla ricorrenza del 'motivo tedesco' nelle primissime pagine del romanzo, fino alla scena dell'alterco: si noterà infatti che nel primo capitolo un ubriacone di passaggio grida a Raskol'nikov «немецкий шляпник!» (Dostoevskij 1973, 6) (cappellone tedesco! [Rebecchini 2020, 29]); che «разные немцы» vivevano nel palazzo di Alëna Ivanovna, e nell'appartamento di fronte al suo alloggiava un «семейный немец, чиновник» (Dostoevskij 1973, 7) (diversi

22 Sulla natura buffonesca di Marmeladov si veda soprattutto: Klejman 1985, 51-109; Nel's 1972; Caratozzolo 2010.

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 161-186
e-ISSN 2499-1562

tedeschi; un tedesco, impiegato, un padre di famiglia [Rebecchini 2020, 30]); che nella casa della strozzina Raskol'nikov scorge dei «грошовые картинки в желтых рамках» (Dostoevskij 1973, 7) (minuscoli quadretti con delle cornici gialle [Rebecchini 2020, 31]) in cui sono rappresentate «немецкие барышни с птицами в руках» (fanciulle tedesche con in mano un uccellino); che mentre viene accompagnato a casa, Marmeladov dichiara di abitare presso «Козеля дом. Слесаря, немца, богатого» (Dostoevskij 1973, 22) (la casa di Kozel', Kozel' è un meccanico, un tedesco, uno ricco [Rebecchini 2020, 49]), e che poco prima ha menzionato il cognome, inventato dallo scrittore ma evidentemente tedesco, della padrona dell'appartamento, Amalija Lippewechsel.[23] A condurci ulteriormente verso l'ipotesi su cui poggia il presente lavoro, c'è poi un'evidente incongruenza, a quanto ci risulta mai osservata dai commentatori del romanzo: quando Marmeladov compare la prima volta, Dostoevskij lo raffigura «с проседью и с большою лысиной» (Dostoevskij 1973, 12) (piuttosto pelato, un po' di capelli bianchi [Rebecchini 2020, 36]), ma nella scena dell'appartamento Katerina Ivanovna 'lo afferra per i capelli e lo trascina dentro la camera': è quindi possibile che Dostoevskij, scrivendo la scena culmine, non avesse già più in mente il Marmeladov seduto nella taverna, ma l'uomo rappresentato nei quadretti popolari, la cui folta capigliatura permette infatti alla donna che lo percuote di afferrarlo con forza. Si noterà poi, nel *lubok* russo, il sacchetto con il denaro che giace a terra vuoto e la bottiglia vuota su un albero, elementi che pure rimandano al motivo delle percosse di Katerina Ivanovna.

Quanto infine al confronto tra l'*intérieur* del quadretto tedesco e quello della casa di Marmeladov, ci sono pure osservazioni da fare: l'attenzione agli stivali, nel quadretto tedesco sparsi per tutta la stanza ma elemento ricorrente anche nel romanzo, ad esempio nella scena stessa della taverna, il cui proprietario viene notato perché dalla stanza attigua «выказывались его щегольские смазные сапоги с большими красными отворотами» (Dostoevskij 1973, 11) (per prima cosa si notavano i suoi stivali eleganti, tutti lucidi, con grossi risvolti bassi [Rebecchini 2020, 35]); il sorriso dei presenti, che continuano nel frattempo a fare il proprio lavoro; il *drap de dame* sulle spalle della donna; le tasche bucate dell'uomo percosso.

Considerato quanto esposto sopra, prende quindi corpo l'ipotesi suggestiva di un riferimento iconico preciso per Dostoevskij, i cui elementi vengono disseminati poi nel testo del romanzo a partire da un punto centrale, che è la scena di Marmeladov e Katerina. L'auspicio

23 Secondo le parole di un giornalista del Peterburgskij listok, che vengono riportate da Belov nel suo commento al romanzo, «le proprietarie di appartamenti sono in gran parte di origine tedesca, quelle propriamente russe si incontrano di rado» (Belov 2009, 67).

è quindi che la ricerca di questi spunti visivi tratti dalla tradizione del quadretto popolare, possa proseguire nella critica all'opera di Dostoevskij, per dare ulteriori indicazioni sul suo metodo e fornire ulteriori ipotesi interpretative sulla sua opera, ancora oggi così attuale.

Bibliografia

Bachtin, M. (1968). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. di G. Garritano. Torino: Einaudi.

Belov, S.V. (2009). *Roman «Prestuplenie i nakazanie». Kommentarij* (Il romanzo *Delitto e castigo*. Commento). Moskva: KomKniga.

Budanova, N.F. (pod. red.) (2005). *Biblioteka F.M. Dostoevskogo. Opyt rekonstrukcii* (La biblioteca di F.M. Dostoevskij. Tentativo di ricostruzione). Naučnoe opisanie. Sankt-Peterburg: Nauka.

Caratozzolo, M. (2010). «Il buffone di Nastas'ja». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 65-95.

Casari, R. (2010). «'Giuseppe e i suoi fratelli', 'Giuseppe il magnifico': tradizione letteraria e iconografica nei *Fratelli Karamazov* e ne *L'idiota*». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 45-64.

D'Amelia, A. (2009). *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*. Roma: Carocci.

Daugoviš, S.N. (1994). «O vozmožnom lubočnom podtekste v rasskaze F.M. Dostoevskogo 'Skvernyj anekdot'» (Un quadretto popolare come possibile sottotesto del racconto di F.M. Dostoevskij Una brutta storia). Daugoviš, S.N. (pod. red.), *Philologia. Ryžskij filologičeskij sbornik* (Philologia. Raccolta di studi filologici), Vyp. 1. Riga: Latvijskij Universitet, 41-6.

Dostoevskij, A.M. (1990). «Iz 'Vospominanij'» (Dai ricordi). Tjun'kin, K.I. (pod. red.), *F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov* (F.M. Dostoevskij nei ricordi dei contemporanei), Tom 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 29-162.

Dostoevskij, F.M. (1973). *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach* (Raccolta completa delle opere in trenta volumi). Tom 6, *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo). Sankt-Peterburg: Nauka.

Fraenger, W. (1926). «Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts». Fraenger, W. (Hrsg.), *Jahrbuch für historische Volkskunde*, Bd. 2. Berlin: Stubenrauch, 126-73.

Frenger V. (1996). «Nemeckie obrazcy russkich lubkov XVIII veka» (I modelli tedeschi dei quadretti popolari russi del XVIII secolo). Alekseeva, M.A. et al. (pod. red.), *Narodnaja kartinka XVII-XIX vekov* (Il quadretto popolare nei secoli XVII-XIX). Sankt-Peterburg: Bulanin, 189-208.

Grossman, L. (1977). *Dostoevskij.* Trad. di A. d'Amelia. Milano: Garzanti.

Itkina, E. (2011). «Motivi ricorrenti nei disegni popolari russi ed europei». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 251-66.

Kaučišvili, N. (2002). «Lubočnaja izobrazitel'nost' v *Besach* Dostoevskogo» (La figuratività del quadretto popolare nei *Demoni* di Dostoevskij). Pagani-Cesa, G.; Obuchova. O. (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. Padova: CLEUP, 189-203.

Kazari, R. (2007). «Prekrasnaja skazka ob Amure i Psichee v tvorčestve Dostoevskogo» (La meravigliosa storia di Amore e Psiche nell'opera di Dostoevskij). Zajonc, L. (pod. red.), *Na meže mež Golosom i Echom. Sbornik statej v čest' Tat'jany Vladimirovny Civ'jan* (Tra la Voce e l'Eco. Scritti in onore di Tat'jana Vladimirovna Civ'jan). Moskva: Novoe Izdatel'stvo, 165-73.

Klejman, R. (1985). *Skvoznye motivy tvorčestva Dostoevskogo v istoriko-kul'turnoj perspektive* (Motivi migranti dell'opera di Dostoevskij in una prospettiva storico-culturale). Kišinev: Tišina.

Kričevskij, M.I. (pod. red.) (1923). *Dnevnik A.S. Suvorina* (Il diario di A.S. Suvorin). Moskva; Petrograd: Frenkel'.

Lepachin, V.V. (2000). «Ikona v tvorčestve Dostoevskogo ('Brat'ja Karamazovy', 'Krotkaja', 'Besy', 'Podrostok', 'Idiot')» (L'icona nell'opera di Dostoevskij [I fratelli Karamazov, La mite, I demoni, L'adolescente, L'idiota]). Budanova, N.F. et al. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* (Dostoevskij. Materiali e ricerche), Vyp. XV. Sankt-Peterburg: Nauka, 237-63.

Lepachin, V.V. (2008). «Vidy ekfrazisa v tvorčestve Dostoevskogo» (Tipologie di ecfrasi nell'opera di Dostoevskij). Kroó, K.; Szabó, T. (pod. red.), *F.M. Dostoevskij v kontekste dialogičeskogo vzaimodejstvija kul'tur* (Dostoevskij nel contesto dell'interazione dialogica delle culture). Budapest: ELTE, 315-22.

Lotman, J.M. (1976). «Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok» (La natura artistica dei quadretti popolari russi). Danilova, I.E. (pod. red.), *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vekov (K 150-letiju so dnja roždenija D.A. Rovinskogo)* (Le incisioni popolari e il folclore nella Russia dei secoli XVII-XIX). Moskva: Sovetskij chudožnik, 247-67.

Milano, A. (2011a). «Il mercato delle stampe in Europa tra XVI e XIX secolo e la sua influenza sulle stampe russe». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 267-80.

Milano, A. (2011b). «I lubok a confronto con le stampe delle altre culture europee». Milano, A.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*. Milano: Mazzotta, 15-25.

Močul'skij, K.V. (1980). *Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo* (Dostoevskij. Vita e opera). Paris: YMCA Press

Nazirov, R.G. (1999). «Specifika chudožestvennogo mifotvorčestva F.M. Dostoevskogo: Sravnitel'no-istoričeskij podchod» (Le particolarità della mitopoiesi letteraria di F.M. Dostoevskij. Approccio storico-comparatistico). *Dostoevskij Studies. New Series*, 3, 87-98.

Nel's, S.M. (1972). «'Komičeskij mučenik': K voprosu o značenii obraza prižival'ščika i šuta v tvorčestve Dostoevskogo» (Il "martire comico". Il significato delle immagini del *prižival'ščik* e del buffone nell'opera di Dostoevskij). *Russkaja literatura*, 1, 125-33.

Olivieri, C. (2003). *Dostoevskij. L'occhio e il segno*. Rubbettino: Soveria Mannelli.

Pesenti, M.C. (2002). *Narrare per immagini. La stampa popolare nella cultura russa del Settecento*. Bergamo: Bergamo University Press.

Pesenti, M.C. (2010). «Un testo nel testo. Una citazione dall'Apocalisse nei *Demoni* di F.M. Dostoevskij e in *Sem' smertnych grechov* (duchovnyj list)». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 97-127.

Pesenti, M.C. (2011). «Il lubok nel sistema della cultura russa». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 231-50.

Rebecchini, D. (a cura di) [2013] (2020). *Fedor Dostoevskij: Delitto e castigo*. Milano: Feltrinelli.

Rovinskij, D.A. (1881). *Russkie narodnye kartinki. Sobral i opisal D. Rovinskij. Kniga I: Skazki i zabavnye listy* (I quadretti popolari russi. Raccolti e descritti da D. Rovinskij. Libro I: favole e fogli a carattere ludico). Sankt-Peterburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk.

Rovinskij, D.A. (1881a). *Russkie narodnye kartinki. Atlas* (I quadretti popolari russi. Atlante), Tom 1. Sankt-Peterburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk.

Rudakova, N.I. (pod. red.) (2015). *Russkaja literatura v zerkale lubka: Narodnaja kartinka XVIII-načala XX veka* (La letteratura russa attraverso il *lubok*. Il quadretto popolare dal XVIII all'inizio del XX secolo). Sankt-Peterburg: Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka.

Ščennikov, G.K. (1980). «Ob estetičeskich idealach Dostoevskogo» (Gli ideali estetici di Dostoevskij). Fridlender, G.M. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Vyp. 4. Leningrad: Nauka, 55-67.

Schruba, M. (2015). «Russkie narodnye kartinki: zapadnoevropejskie obrazcy i paralleli» (Quadretti popolari russi. Modelli europei occidentali e confronti). Waegemans, E. et al. (eds), *«A Century Mad and Wise»: Russia in the Age of the Enlightenment = Papers from the IX International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*. Groningen: Waegemans, 421-34.

Snegirëv, I.M. (1861). *Kartinki russkogo naroda v moskovskom mire* (I quadretti del popolo russo nel mondo moscovita). Moskva: Universitetskaja tipografija.

Sokolov, B. (2011). «Il fenomeno del lubok. Fra due epoche della storia russa». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 281-94.

Tichomirov Boris (2005). *"Lazar! Grjadi von". Roman* Prestuplenie i nakazanie *v sovremennom pročtenii. Kniga-kommentarij* ("Lazzaro! Vieni fuori". Il romanzo *Delitto e castigo* in una lettura contemporanea. Libro-commento). Sankt-Peterburg: Serebrjanyj vek.

Vetlovskaja Valentina Evgen'evna (1974). «Dostoevskij i poetičeskij mir drevnej Rusi (Literaturnye i fol'klornye istočniki «Brat'ev Karamazovych»)» (Dostoevskij e il mondo poetico dell'antica Rus' [Fonti letterarie e del folclore nei Fratelli Karamazov]). Lichačëv, D.S. (pod. red.), *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* (Studi della Sezione di letteratura antico-russa), Tom 28. Leningrad: Nauka, 296-307.

Vladimircev Vladimir Petrovič (1992). «Dopolnenija k kommentariju. Beglye fol'klornye citaty» (Integrazioni al commento. Citazioni secondarie dal folclore). Fridlender, G.M. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Vyp. X. Sankt-Peterburg: Nauka, 140-6.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Reassessing Japanese American Collective Memory Through Gene Oishi's Internment Narratives

Nicolangelo Becce
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract Seven decades after Japanese Americans were interned during the Second World War, former journalist and internment survivor Gene Oishi published *Fox Drum Bebop* (2014). The protagonist, Hiroshi, had been introduced in Oishi's previous memoir, *In Search of Hiroshi* (1988), as "quasi-fictional" and "neither American nor Japanese, but simply me". Yet, in the same memoir, Oishi had also described his inability to write about 'Hiroshi', thus settling on 'Gene' as a main character and waiting 28 more years before publishing a book about his true self. A comparison between the two books highlights that *In Search of Hiroshi* was written as an attempt at telling a story that would implicitly support the 'model minority' myth by offering an account of the internment experience as a direct response to the sociopolitical constraints related to the request by Japanese Americans for redress from the U.S. government. On the other hand, the more recent *Fox Drum Bebop* represents a fictional retelling of Oishi's memoir which reveals the limits of the collective memory of the internment as developed during the redress years by openly defying the 'model minority' stereotype while at the same time once more denouncing the injustices suffered by the Japanese American community during the war. This essay focuses on Oishi's double narrative as a reassessment of the collective memory of the internment experience and of its lasting effects on Japanese Americans.

Keywords Japanese American Internment. Japanese American Literature. Memory Studies. Model Minority. Gene Oishi.

Summary 1 Introduction. – 2 Gene Oishi and His Search for Hiroshi. – 3 Finding Hiroshi Three Decades Later. – 4 A New Internment Narrative Against the Long-Lasting 'Model Minority' Myth.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-01
Accepted 2021-05-24
Published 2021-07-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Becce, N. (2021). "Reassessing Japanese American Collective Memory Through Gene Oishi's Internment Narratives". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 187-212.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/003

> "Jesus, Hiro", Harry said. "I hope you don't go around saying that to hakujin".
> "I'm not only saying it", Hiroshi said, "I'm thinking of writing a book about it".
> (Gene Oishi, *Fox Drum Bebop*, 2014)

1 Introduction

The tragic internment of Japanese Americans during the Second World War undeniably became a defining moment in the history of the United States, and it radically affected the lives of generations of Americans of Japanese ancestry ever since. Based on racial prejudice, the internment was the result of Executive Order 9066, signed by President Franklin Delano Roosevelt on February 19, 1942 as a direct consequence of the attack on Pearl Harbor by the Japanese Army. EO 9066 rapidly put the process of incarcerating about 120,000 Japanese American people, living in large areas of the Pacific Coast of the United States, in motion. Composed by U.S. citizens for more than two thirds, the Japanese American communities living on the West Coast were compulsorily removed from their homes, forced to quickly dispose of their property, and then transferred to internment camps hastily built in remote areas of the country.

Understandably, the internment also left an indelible mark on the literary production of Japanese American writers in the following decades. As pointed out by Sato:

> internment narratives, whether comprising a whole text or only part of a larger work, have been continuously produced from 1942 through the present. (2009, 453)

Both Sato and Robinson (2015) categorize the literary production of internment memories by Japanese American writers into four periods, with the first one being related to the years 1942-46, that is the time when the internment was enforced. Japanese American inmates wrote about their experience from within the relocation camps, as is the case with Miné Okubo's graphic memoir *Citizen 13660* (1946), which was drafted during her internment at the Tanforan Assembly Center (CA) first and at the Topaz War Relocation Center (UT) later, or Hisaye Yamamoto's "Death Rides the Rails to Poston" (1942), a mystery originally published in four installments in a newspaper printed at the Poston Relocation Camp (AZ). The second period, which roughly corresponds to the end of the 1940s and the two following decades, is marked by the urge felt by the Japanese American community to leave the trauma of the internment behind in order to blend in with the American society as quickly as possible. As a consequence, only few works about the internment experience were published during

those years, among which the then almost ignored novel *No-No Boy* by John Okada (1957), which only became popular after being republished by Asian American author and scholar Jeffrey Chan in 1976.[1]

Starting from the 1970s, and as a direct consequence of the civil rights movement, Japanese Americans became more proactive toward uncovering and publicly discussing the traumatic history of the internment during the Second World War. They promoted campaigns aimed at obtaining formal reparations from the U.S. government, which ultimately led to an official redress in 1988. This, according to Sato, can be considered as the "third phase of internment memory" (2009, 454), which sees an explosion in terms of published narratives about the internment.[2] Robinson explains that,

> [t]he third generation of camp literature, produced primarily by Japanese Americans, was intended for a community as well as a general readership. In keeping with the movement ethos of breaking the silence that surrounded the camps, these works took on the status of testimony, favoring first-person narration. (2015, 46)

Finally, a fourth phase of internment narratives can be found in the literary production after 9/11, in which, according to Sato,

> post-redress narratives are marked by efforts to explore the inherent but previously underexamined transnational and multicultural dimensions of internment history. (2009, 455)

Robinson points out that this fourth stage is characterized by a "multiplicity of approaches and literary forms" (2015, 46), and Liao labels the written production of this period as "neo-internment narratives" that "challenge the historiography of internment while revisiting and reworking the representation of internment in earlier periods" (2020, 83).

In relation to literary works about the Japanese American internment published over the last few years, Ahlin acknowledges Jan Assman's useful distinction between 'communicative memory' and 'cultural memory' – respectively based on "lived, embodied memories" and on "institutionalized and mediated memories" – and she notes that,

1 Similarly, Robinson reports about the challenge faced by Yoshiko Uchida in publishing her book *Desert Exile* (1982), "a memoir about the internment years, [which] was first written in 1966 to 1967 but turned down by some twenty publishers before the University of Washington Press published it in 1982" (2015, 49).

2 The important role of the Commission on Wartime Relocation and Internment of Civilians (CWRIC) in giving voice to the trauma of the internment experience cannot be overstated. See Tateishi 2020 and Pettai 2015.

> [a]t this historical moment, 70 years after the end of World War II and the Japanese American incarceration, we are in a transitional phase between these two forms of memory. (2018, 158)

For demographic reasons, most contemporary Japanese American writers are too young to retain first-hand knowledge of the internment years, which means that they are currently keeping the collective memory of the internment alive only from a postmemory perspective (see Hirsch 2012). Nonetheless, there are still examples of narratives written in recent years by direct witnesses of the internment ordeal, as is the case with *Fox Drum Bebop*, written by former journalist and internment survivor Gene Oishi and described by the author himself in the Editorial Note as a "fiction based on memories […] reimagined and embroidered in the story making" (2014).[3] The protagonist of Oishi's book, 'Hiroshi', had been introduced by the author in his previous memoir, *In Search of Hiroshi*, as a "quasi-fictional" character who was "neither American nor Japanese, but simply me" (1988, 190). However, in the same memoir, Oishi had pointed out his inability to write about 'Hiroshi' and the choice of using 'Gene' as a main character, thus waiting almost three decades before writing another book that would finally portray his true self. A comparison between the two books shows that the earlier one represents a sanitized narrative of Oishi's life, presumably in response to the sociopolitical constraints of the turbulent years in which it was published, characterized by a strong political commitment by the Japanese American community as a direct consequence of the fight for an official redress from the U.S. government; at the same time, in those years Japanese Americans (as well as Asian American people in general) were also dealing with the rampant myth of 'model minority'.

Blurring the boundaries between memoir and fiction, *In Search of Hiroshi* and *Fox Drum Bebop* provide a double narrative written in two different moments – respectively during the third and fourth stage of internment narrative production – that helps reassess not only the collective memory of the internment as developed during the redress years, but also the possibility to tell stories that may go beyond essentialist assumptions about Japanese American people and their response to the internment ordeal. Focusing on Oishi's books, this essay attempts to rethink the collective memory about the internment experience and the lasting repercussions of the 'model minority' myth on Japanese Americans.

3 Other recently published internment narratives written by camp survivors are *The Little Exile* by Jeanette Arakawa (2017) and George Takei's graphic novel *They Called Us Enemy* (2019).

2 Gene Oishi and His Search for Hiroshi

Born in 1933 in Guadalupe, California, Gene Oishi is a *nisei* (second-generation Japanese American) who was forced to relocate with his family, between 1942 and 1945, to the Tulare Assembly Center (CA), and later faced a detention at the Gila River War Relocation Center first, and then at the Poston Relocation Camp (both in AZ). Oishi's father had originally moved from Japan in 1903 at the age of nineteen, with the illusory dream – shared by many migrants from all over the world before and after him – of earning a fortune and then returning to his home country. Nine years after moving to the United States, Oishi's father had an arranged marriage with a Japanese woman, a picture bride[4] he would eventually have eight children with, Gene being the last of them. They settled with their family in California, and ended up spending the rest of their lives in the United States, notwithstanding the harsh treatment they were forced to endure during the war.

While the internment dramatically curbed the future dreams and aspirations of Oishi's parents, the author himself managed to go on with his life, raising three children with his Jewish wife from Switzerland, Sabine, and pursuing a career in journalism with *The Baltimore Sun*. During his time as a journalist, Oishi inadvertently came into the national spotlight when Republican vice-presidential candidate (and future 39th Vice President during Richard Nixon's administration) Spiro T. Agnew referred to him by using the racial slur 'fat jap', prompting a nationwide public controversy that sparked after the *Washington Post* reported about the episode.[5]

As a writer, Oishi only published two books, the aforementioned *In Search of Hiroshi* and *Fox Drum Bebop*. In the acknowledgments for the first book, the author explains how he started to write about his past and his family back in 1962, and that he kept rewriting his draft until he managed to publish the book about a quarter of a century later. The challenge with writing *In Search of Hiroshi* was primarily related to his inability to understand the effects of the internment experience on his life:

> [a]s ruinous as the war and internment were for my parents, I did not think these events had any lasting effect on me. (1988, 9)

4 'Picture brides' were Japanese women who moved to the United States during the first decades of the twentieth century to marry first-generation Japanese Americans. The marriage matches were usually based on photograph exchanges. See Niiya 2001, 334-6.

5 "It was not merely the epithet 'jap' that cut me, it was more the reminder that I was a member of a despised race against whom America had fought a long and bloody war" (Oishi 1988, 158). See also Witcover 2007, 43-5.

He adds that:

> Long after the war, a white friend asked me to describe the conditions in the camps. I told him the authorities would strip us naked, tie us spread-eagled to stakes in the desert, and pour honey over us so that ants would come and eat us alive. My friend laughed and protested my black humor. "Hey," I said, clawing at my shirt, "you want to see the scars?" More than two decades after the internment I still had difficulty talking about it. I did not dare look too deeply into myself to find out how I really felt about the experience, but my joke described my condition more accurately than I realized at the time. I was eaten alive in the desert, not by ants but by doubts – doubts about myself, doubts about my parents, doubts about being Japanese, and doubts about being American. I was assailed by notions that there was something wrong with me, or with my parents, or with Japanese generally. (9)

In Search of Hiroshi represents Oishi's attempt at recognizing the painful legacy of the internment while at the same time trying to heal a still-festering wound that was eating him up. According to the author himself, the attempt is only a partial success: while many years later he finally manages to write an account of the internment experience and its lasting effects on his life, Oishi explains that he is still unable to deal with the loss of innocence caused by the internment ordeal. Toward the end of his memoir, the author recounts when, in the 1980s, the *National Geographic* asked him to write about the Japanese in America, and he explains how he believed they had actually asked him to write about the achievements of this minority group:

> [i]t was my impression that they wanted me to flesh out what social scientists have been saying for years, namely that Japanese Americans are an extraordinarily successful ethnic group, in fact a 'model minority'. (176)

As a matter of fact, *In Search of Hiroshi* does offer a view of the Japanese American community that implicitly supports the 'model minority' myth. In the book, Gene's family members (and by extension the whole Japanese American community) tenaciously follow the 'rags to riches' path both before and after the internment years, as demonstrated by their ability to find economic prosperity notwithstanding the complex circumstances they have to face. In addition, Oishi also describes the meekness generally displayed by the Japanese Americans by accepting the internment experience. For example:

> [b]efore we left Tulare, we took our cots and blankets to a storage shed. The women passed a broom around and swept out the

> compartments. It did not seem to matter to them that the barracks had served their purpose and would be torn down as soon as we left. (52)

A few pages later, the author praises the ingrained industriousness of the Japanese American community and its ability to transform the hostile desert environment at the Gila River Camp into a more comfortable place. At first, Oishi explains that, like everyone else in the camp, his older brothers improved the bare room their family was assigned by using stolen lumber and building supplies from the storage area in the camp to craft "tables, chairs, shelves, closets, and dressers […] which, though simple, w[ere] as fine as any you could buy" (56). Then, over time, Japanese American internees showed a deep sense of adaptability by transforming the internment camp to better suit their needs:

> It was discovered that the castor plant grew quickly and well in that climate, so it was planted by individual families throughout the camp to provide greenery. Some people grew morning glories and trained them on lattices set against the barracks. Later, there were fish ponds and rock gardens. Against the summer heat, most people built coolers, a wooden frame covered with packed straw. Water would be run through the straw and an electric fan placed in the box would draw outside air through the water-soaked straw into the compartment. It had a remarkably cooling effect. From the point of view of basic physical needs, particularly after the first year when the food became minimally adequate, life was not as harsh as one might have expected. (56-7)

In his *In Search of Hiroshi*, Oishi tacitly employs the 'model minority' narrative to illustrate the economic success of the Japanese Americans in the United States. Nevertheless, the author also explains that, while collecting material for the above-mentioned piece commissioned by the *National Geographic*, instead of focusing on writing an article that would demonstrate the success of the Japanese American community, he ended up collecting interviews with many Japanese Americans from all over the United States because he was genuinely interested in learning more about them and, as a consequence, about himself. Meeting first-, second-, and third-generation Japanese Americans, often living successful lives but nonetheless still deeply affected by the internment experience, helped him understand how the different generations of Japanese Americans dealt with the internment: the first generation was relieved by the fact that the government did not want to exterminate them, but after the war they were left penniless and without any job opportunities; the second generation was devastated by the psychological trauma of the

war and by having been considered disloyal toward the nation, while the third generation had problems understanding why their parents would be willing not only to demonstrate their patriotism at all costs by fighting in a segregated regiment like the 442nd Battalion,[6] but also to accept and behave in conformity with the 'model minority' stereotype after the war. To gather material for the article, Oishi also went and visited one of the camps he was interned at with his family, the Gila River War Relocation Center. However, he could not write the article for the *National Geographic*:

> When I sat down, finally, to write, I could not write the article I had set out to do: an upbeat story of a plucky group of Asian Americans who, having overcome a hard and bitter past, were the Horatio Algers of our time. There was much evidence and material to support such a success story and it could have been written, but not by me. It would have deflected from the bitterness of the Japanese-American experience. I could not paint a happy face on the Japanese-American community when so many of us, especially the *nisei*, remained emotionally sick or crippled. (183-4)[7]

In this passage, Oishi recognizes the ability of the 'model minority' narrative to represent an effective tool capable of explaining how the Japanese American community, especially after the Second World War, could succeed thanks to resilience, self-discipline and hard work. However, this episode also helps to better understand at what cost did the Japanese Americans abide by the 'model minority' myth, by explaining why Oishi would want to overcome his personal challenge in writing about the internment experience and its long-last-

6 The 442nd Infantry Regiment fought for the United States Army in Europe, and it famously became the most decorated unit in the U.S. military history. See Sterner 2015.

7 At the end of the last chapter of *Fox Drum Bebop* ("Uncle Sammy's Ashes"), after a discussion with a younger relative about the internment experience and the apparently counterintuitive behavior of those second-generation Japanese Americans who joined the war effort, Oishi returns to this topic by summarizing why many *nisei* have avoided talking about the internment years: "The Nisei couldn't talk about the camps, not only because it disturbed their self-image as Americans, but because it reminded them of a fear that ran too deep to probe. Somewhere at the core of their being, they were still terrified – afraid for themselves and afraid for their children. For all [Hiroshi] or his family knew, they'd been brought to the desert to die, to starve in a barren wasteland crawling with snakes, lizards, scorpions, and other unknown dangers. Hiroshi recalled the war propaganda: the Japanese were an evil race; they were subhuman, snarling apes, rats, vermin. Mother and many of the Issei had been convinced that they would all be killed out here in the wilderness. And though the site had turned out not to be the extermination camp they had feared, the terror and the sense of their helplessness had remained. At its most primitive level, that terror had been the unspoken shame of being Japanese. But the real threat – the worst degradation, not existentially, but spiritually – was the shame itself" (2014, 271-2).

ing legacy on himself and the Japanese American community through a semi-fictional character like 'Hiroshi'. When, in 1967, the author was asked to write another article on the internment, he insisted on using this "quasi-fictional character who later became the protagonist in [his] attempt at writing a novel" (185). The author explains:

> Hiroshi let me write in the third person and sustain the illusion that I was not writing about my own experiences, my own feelings, but those of this imaginary and therefore invulnerable child. (185)

Nevertheless, when he eventually had to give an account of his internment experience for the CWRIC in 1981, he was forced to use the first person, thus feeling the full impact of his own words on himself and his life:

> I am an American, but an American of the Japanese race. That sentence would have struck me at one time as a contradiction in terms. I had become so used to accommodating the racist attitudes of my fellow Americans that I had become an anti-Japanese racist myself. (186)

By attempting to distance himself from his being Japanese, Oishi tried to live his whole life as if he were another person, believing that he was not to be blamed for what the Japanese had done during the war, while at the same time still feeling responsible for the atrocities committed by the Japanese Empire. Yet, by looking at himself in the mirror, he would see the face of the people he learned to despise both during and after the war, and this dissociative idea never left him. 'Hiroshi' was the only way he could find himself again as an individual person:

> When I first began writing about Hiroshi, around 1965, I did so because I felt I had been cut in half by the war. It seemed to me that my American half survived, but my Japanese half shriveled up and died. Hiroshi was the last image I had of the whole child. He was the child who ate *misoshiru* and shouted *"banzai!"* to the Emperor on his birthday, listened to the Lone Ranger on radio, and followed the adventures of Batman in the comic books. He was neither American nor Japanese, but simply me. (190)

The final lines of *In Search of Hiroshi* set the stage for what Oishi will write about in *Fox Drum Bebop*. The author states that his goal had been "to clear away the fear and confusion" related to his search for 'Hiroshi':

> Like a good detective, I needed to determine first when and where I had lost him. I have done that now, and the search for Hiroshi can continue. (190)

3 Finding Hiroshi Three Decades Later

On the inside flap of *In Search of Hiroshi*, it is stated that:

> Gene Oishi shatters the glossy image of the Japanese Americans as a well-adjusted and contended 'model minority'. (Oishi 1988)

Yet, rather than openly doing so, it might be more accurate to state that, in his 1988 memoir, the author only indirectly opposes the 'model minority' myth by focusing almost exclusively on how the trauma of the internment affected himself and his personal life as a Japanese American. As a matter of fact, it is only in his more recent work *Fox Drum Bebop* that Oishi systematically challenges stereotypical assumptions about Japanese Americans as a 'model minority' by challenging the very idea of a unified representation of the Japanese American experience during and after the internment.

Oishi's *In Search of Hiroshi* was written as a first-person memoir that would chronologically progress from Pearl Harbor and the internment to the 1980s, focusing on Gene Oishi's point of view, as a witness and at the same time a victim of the events described. The writing style adopted by Oishi would work well as both a journalistic article and a testimony similar to those collected for the redress, and in fact the book seamlessly includes excerpts of an article he previously published in *The New York Times Magazine* (Oishi 1985), also quoted in Congress by Senator Daniel Inouye (HI) on May 2, 1985, to support the redress (Inouye 1985).[8] In the case of *Fox Drum Bebop*, Oishi decides to change the narrative style the book is written in: while there still is a predominant point-of-view character, Hiroshi, *Fox Drum Bebop* is in fact drafted as a short-story cycle based on fourteen independent short stories in the third person, all of which are more or less unified either around the theme of the internment or in relation to the lives of Hiroshi and his family from the war years up to the 1980s.[9] As a

8 Sen. Inouye, in supporting the implementation of recommendations made by the CWRIC regarding the internment of Japanese Americans, asked for Oishi's article, titled "The Anxiety of Being a Japanese-American", to be included in the Congressional Record. Parts of the same article were also incorporated by Oishi himself in chapter 19 of *In Search of Hiroshi*.

9 In order to define the short-story cycle and its structural discontinuities, Nagel explains that "a central point is that in the short-story cycle each component work must

direct consequence of this narrative choice, Oishi's *Fox Drum Bebop* constitutes a book capable of offering a plurality of voices and perspectives, overcoming the idea of a consistent and non-contradictory recollection of past events evolving around a single character, as is the case with *In Search of Hiroshi*. It might be argued that the unity effect obtained by Oishi in the 1988 book was a direct result of the need to unequivocally denounce the personal experience of a victim of the internment and its effects on him and his family, with the internment embodying the epicenter of all the racism and injustice endured by the Japanese American community. However, it is also possible to state that a collateral effect of that choice is the depiction of an essentialized portrait of the Japanese American community where differences among its members end up being minimized, with the result of portraying a more homogeneous group of victims and thus implicitly reinforcing both the idea of the 'model minority' and the necessity of the redress process. On the other hand, Gene Oishi's *Fox Drum Bebop* seems to deliberately undermine any attempt at creating a binary system opposing a victimized Japanese American community to the hegemonic mainstream. As Lisa Lowe posits, "heterogeneity, hybridity, and multiplicity" can be used "to disrupt the current hegemonic relationship between 'dominant' and 'minority' positions" (1991, 28), and this is precisely what Oishi achieves in *Fox Drum Bebop*.

The first short story from Oishi (2014) sets the tone for the whole collection. Emblematically, the story takes place in the years 1940-41, right before Pearl Harbor and the internment, that is, at a time when Oishi can still identify Hiroshi as a "whole child".[10] The title of the story, "The Okie", refers to Tex, a boy from Texas who has recently moved to the fictional town of Hacienda, California, where Hiroshi lives:

stand alone (with a beginning, middle, and end) yet be enriched in the context of the interrelated stories. In contrast to the linear development of plot in a novel, the cycle lends itself to diegetical discontinuities, to the resolution of a series of conflicts, to the exploration of a variety of characters, to the use of a family or even a community as protagonist, to the exploration of the mores of a region or religion or ethnic group, each story revealing another aspect of the local culture. One of the most fascinating aspects of the contemporary fictional cycle is that writers from a wide variety of ethnic groups have used the form for the depiction of the central conflicts of characters from their own race or nationality. As 'American' narratives, these stories often involve the process of immigration, acculturation, language acquisition, assimilation, identity formation, and the complexities of formulating a sense of self that incorporates the old world and the new, the central traditions of the country of origin integrated into, or in conflict with, the values of the country of choice" (2001, 15).

10 Conversely, in the case of *In Search of Hiroshi*, little is told about the author's first years of life before the internment, except the fact that he and his family used to live in a hybrid environment between Japanese and American culture: "I had samurai and cowboy heroes. I felt at home in both American and Japanese settings and slid easily from one language to the other" (Oishi 1988, 38). The author then adds that: "I felt no conflict within myself between American and Japanese things, but I was made aware very early of the tension between America and Japan" (38).

> The boy was barefoot. He had dirt on his face. His overalls were patched and shredded. His dirty blond hair covered his eyes like a sheep's dog.
>
> Hiroshi thought he might be an Okie.
>
> […]
>
> "You an Okie?" Hiroshi asked.
>
> "Naw, I ain't no Okie. We come from Texas. You can call me Tex if you like. You Chinese?"
>
> "Japanese!" Hiroshi said, clenching his fists.
>
> The two boys stood at arm's length, silently taking each other in. (Oishi 2014, 1)

While the two boys immediately try to categorize each other in terms of racial and socioeconomic labels (and Oishi highlights the obvious impossibility to use such overgeneralizing labels in any meaningful way), they become friends and quickly overcome any essentialist view of each other. However, Hiroshi's family does not accept such a friendship, because they see themselves as of higher social status. When Hiroshi's father learns about his youngest son spending time with "the white boy" (5), he harshly scolds Hiroshi:

> Father's voice was like thunder striking the earth. "You are Japanese", Father said. "Such boys are below you. What if someone saw you? What would people think? It's a black mark on the family". (5)

What is happening in this short story is the enactment of the same racism – this time from a Japanese American family toward a kid and his migrant family from Texas – that will very soon affect Hiroshi himself and his family, thus highlighting the systematic presence of racism and prejudice in pre-war California.

While the entire community sees Tex with prejudicial eyes – "The white children persisted in calling Tex an Okie and would have nothing to do with him. Even the teachers were cold toward him" (Oishi 2014, 6) – it is the local Sheriff MacAffrey who expels Tex and his mother, a former schoolteacher, from the railroad shack they were occupying since they had moved to Hacienda. Hiroshi lives in one of the largest and nicest houses in town (located at "Hidalgo Street" – i.e. "Gentleman Street"); on the other hand, Tex and his mother live in a shack that "was so small that most of the family's possessions had to be piled on top of one another to fit" and where "[t]wo small beds that had been squeezed together took up nearly half the space" (9). Sheriff MacAffrey seems to have treated recurring occupants of that shack (which was originally meant for storing railroad maintenance equipment) in different ways:

> Other families had lived in the shack before, but none had lasted more than few weeks before Sheriff MacAffrey kicked them out. After the last family was evicted, Tex and his parents moved in. Sheriff MacAffrey didn't bother them for some reason – maybe because Tex's father left soon thereafter, leaving Tex and his mother all alone, or maybe because he was busy with other things. (8)

Nevertheless, one night Hiroshi sees the sheriff while he is threatening the boy and his mother to force them to leave the place as quickly as possible:

> "Twenty-four hours!" he said, "You got twenty-four hours. That's it! This time, I mean it. I'm fed up with you goddamn Okies". (14)

The short story ends when Hiroshi goes home with a hidden awareness that it would be the last time he heard about Tex and his mother.

Sheriff MacAffrey reappears in the third chapter of the book, titled "Kurombo Boy" and set during the first months after Pearl Harbor. With the relocation approaching, MacAffrey

> wanted to make sure that the evacuation went smoothly, that no one harmed [Hiroshi's family] or gave them any trouble. (38)

He praises the industriousness and economic success of the Japanese Americans:

> "You folks have done pretty well in this country. I remember when I was a boy in Hacienda – that was a long time ago – and you people were working in the beet fields like Mexicans, doing stop labor". (39)

However, what the sheriff really wants from Hiroshi's family is a bribe, and they end up giving him one hundred dollars.

It is worth pointing out that many details in this chapter are exactly the same as in *In Search of Hiroshi*: for example, the fact that Hiroshi was asleep when his father was taken by the FBI, or the fact that the boy focused his attention on the cutting of the house's telephone line,[11] or else the fact that his mother would justify Hiroshi's

11 As it usually happens with people who live through dramatic events that affect the historical memory of a nation, Oishi vividly recalls, in *In Search of Hiroshi*, the hours before and after the bombing of Pearl Harbor. Soon after the attack from the Japanese Army, his father was arrested for allegedly being a leader in the Japanese American community, and the family would not be able to see him again for about two years: "I slept through my father's arrest. […] The FBI men had cut the cord of the receiver before they left so we would not be able to tell anybody that they were coming. The FBI

dark skin as a consequence of her having drunk too much tea during the pregnancy.[12] Based on the similarities between the events described in this book and the content of *In Search of Hiroshi*, readers might wonder to what extent Oishi's 2014 book should be exclusively considered a work of fiction. However, since the author himself gave this label to *Fox Drum Bebop*, it might still be argued that all the changes made in the book compared to *In Search of Hiroshi* are solely based on the author's imagination. Yet, it is hard to avoid any comparison between what happens to Hiroshi's family in the short story "Kurombo Boy" and what is described in the first short story of the book, "The Okie", since in both cases Sheriff MacAffrey seems to be taking advantage of his position as a law officer against targeted minorities. Police corruption underscores a similarly subaltern condition between Japanese Americans and Dust Bowl refugees, and the presence of the 'fiction' label given to *Fox Drum Bebop*, together with the similarities with *In Search of Hiroshi*, suggest that such a despicable situation might have really happened, including the racist attitudes expressed by Hiroshi's family against a white boy from Texas.

Another short story from *Fox Drum Bebop* whose protagonist is from a different ethnic group is "Ramon", where the eponymous character is a Mexican American boy that Hiroshi meets right after the end of the war upon his return to Hacienda. The two boys meet at school, and the Mexican American boy

> gave [Hiroshi] a slight push with an open hand and, looking directly into his eyes, said: "You dirty yellow Jap". (119)

However, soon after this rather abrupt encounter the two boys become friends, also due to them being both outcasts from minority groups and regularly mistreated or simply ignored at school. Nonetheless, Hiroshi's parents taught their son to be wary of Mexican people, and they do not approve of Hiroshi's new friend.

One day, Ramon tells Hiroshi that, according to his older brother Tony, his family used to work for Hiroshi's father:

cutting the telephone cord had more of an immediate emotional impact on me than their arresting my father. It was tangible evidence that the American government saw us as enemies" (1988, 40).

12 "When I was a child, my mother was apologetic about my dark complexion. 'I drank too much tea when I was pregnant with you,' she would say" (Oishi 1988, 29). Note also that the title of the short story "Kurombo Boy" includes the Japanese equivalent of the n-word, and it refers to the racial slur that Hiroshi's older sister would use to taunt the boy.

> "Tony says your father was a cheap guy, made him and my mother work and didn't pay them nothin'. They had to shovel shit out of the stable every day and your old man never paid them one centavo". (129)

When Hiroshi asks his mother about Ramon's family, she starkly defends her husband:

> "How can you say such a thing? […] Your father did more for the people of Hacienda than anybody. Only a few ungrateful people whispered lies about him". (131)

She then recalls that Hiroshi's family used to be the wealthiest one in town before the internment, and that, given the current situation after the war, it is unfair to accuse Hiroshi's father of any wrongdoing:

> "Don't trouble your father with trivialities about a lowly Meshikan [i.e. Mexican] woman!". (131)

Still, Hiroshi's mother never really denies her husband's mistreatment of Ramon's family and, by comparing the events described in this short story with the ones told in "The Okie" and "Kurombo Boy", it is clear that the author is writing about the relationships among different ethnic groups as unequivocally unfair whenever one of the groups involved happened to be in a position of economic/social/political advantage toward the other minorities, thus challenging any simplistic narrative based on the dichotomy 'Japanese Americans vs others'.

Hiroshi's character is also rather complex: compared to how Oishi portrays himself in *In Search of Hiroshi*, Hiroshi is more ambivalent and less positive, a flawed character who will eventually make the same mistakes made by those who incarcerated him during the war. For example, *Fox Drum Bebop* contains an episode where one night, at the end of a show organized by internees at the camp, Hiroshi throws stones against the crowd. While similar memories can be found in *In Search of Hiroshi*, in the case of *Fox Drum Bebop* Hiroshi ends up hurting a young and innocent girl:

> After the movie, as people began to disperse, Hiroshi picked up a rock and hurled it into the crowd.
>
> Shouts echoed from down below, about where the stone would have landed. Hiroshi ran down the hill to where the commotion was and looked around cautiously. A man had picked up a small girl, four or five years old, and was carrying her. Someone had tied a handkerchief around her head. She was crying, her face glistening with blood in the moonlight. "What happened?" people were saying. "She's okay, she's okay", the man said. "Get a doctor!"

> someone shouted. Hiroshi edged away from the crowd, and when he was far enough away, he broke into a run. When he reached his barracks, his stomach began to churn, and he vomited. (47)

The throwing of the rock against a crowd of internees in *Fox Drum Bebop* represents the symbolic equivalent of internment conceived as a tragic case of friendly fire involving Americans versus other Americans. In addition, the victim of this unnecessary and cruel attack by Hiroshi ends up being a four- or five-year-old girl, a quintessentially innocent person who is nonetheless interned for her being of Japanese ancestry.[13]

While other misdeeds might be related to hunger and necessity – as when Hiroshi is caught by his mother stealing potatoes during the internment (63) – later in the book, while being a university student in the chapter titled "Urashima", Hiroshi refers to a German friend of his then girlfriend as a 'Nazi' (201) for no apparent reason, thus applying the same prejudicial attitude that years before put his family and the rest of the Japanese American community in internment camps.[14] Another chapter, "Rewrite", focuses almost entirely on Hiroshi's issues with alcohol. During the story, Hiroshi loses control of his drinking problem, to the point of risking his marriage and his job at *The Baltimore Sun*, while allowing his dog to freely assault or even kill other dogs in the neighborhood. A more problematic and multifaceted representation of the main character of *Fox Drum Bebop* compared to *In Search of Hiroshi* entails that Oishi tries to describe

13 In *Fox Drum Bebop*, Oishi merges two different recollections from his 1988 memoir. In the first memory, the author confesses to having thrown pebbles at a crowd of internees after a show held at Tulare Camp: "When the show was over and the people began to file out of the grandstand, another boy and I took pebbles and hurled them into the crowd. I didn't know why I was doing this, but it gave me a terrific feeling of release. Two women walked by and one of them said, 'Oh look. Look at the bad boys'. But they did nothing to stop us and we kept throwing. When I look back on the incident, it seems to me that it was my way of bombing all Japanese. […] A few months later, at the camp in Gila, Arizona, I would do what amounted to the same thing" (1988, 50-1). At the end of the same page, Oishi also recalls the following memory: "At Gila, I once saw a teenage boy hurl a rock through a mess hall window. He did not seem to be aiming at anybody, but he did hit a little girl. I saw blood streaming down her face as two men rushed out of the mess hall and chased the boy across a firebreak. Midway across the field, one of the men managed to kick the boy's feet from under him and sent him sprawling to the ground. As they led the boy back to the mess hall, one of the men cuffed him on the head. I never found out why the boy did what he did, but I assumed he had no specific reason for throwing the rock; he just wanted to do something bad, just as I had wanted to do something bad when I threw pebbles into the crowd in Tulare" (51-2). In the artistic reimagining of these two memories in *Fox Drum Bebop*, it is Hiroshi himself who hits the young girl and, while the unnamed boy in *In Search of Hiroshi* is caught and presumably punished for his reckless deed, Hiroshi manages to run away unpunished, showing only belated remorse by feeling nauseous and vomiting.

14 "Hiroshi couldn't explain why he had said such a stupid thing. The memory of it made him cringe" (Oishi 2014, 201).

the limits of a character like Hiroshi, who would not simply be making mistakes in his life that can all be traced back to the trauma of the internment, but who is also inherently flawed and consequently more human and less stereotypically close to a character – like Oishi's self-portrayal in *In Search of Hiroshi* – that would, by implication, reinforce the idea of the Japanese American people as a 'model minority'.

Some of the short stories in *Fox Drum Bebop* more directly address political issues related to the internment, thus highlighting how complex the situation was during the war years. Two short stories, "Quandary" and "Uncle Sammy's Ashes", describe the different political attitudes of the Japanese American people during the internment, starting from two of Hiroshi's brothers – one of whom, Mickey, enthusiastically joins the U.S. Army and becomes a decorated soldier, while the other, Yukio, is a *kibei*[15] who spent many years in Japan in order to get an education, who cannot speak English well and is enraged with the government due to the injustice of the internment. The quandary one of the aforementioned short stories' title refers to is the feeling of hopelessness experienced by one of the internees, Mr. Nakashima, characterized as a Marxist political activist who expresses a radical thinker's point of view, denouncing both the foolishness of a small country like Japan in starting a war against the United States and the injustices inflicted upon Japanese Americans by the U.S. government.[16] Sammy, another brother of Hiroshi's who is wheelchair-bound because of polio, explains to his younger brother why Mr. Nakashima eventually decided to kill himself in the desert (a few months later, Sammy would choose to end his own life as well, in the same desert). According to him:

> Mr. Nakashima had nothing left to live for. He thought his life was finished. He knew Japan was losing the war. He didn't really want Japan to win, but he didn't want America to win either. He was in a quandary. […] A quandary, Hiro, is when there's no right answer, when there's no place to go, when there's no hope, no future. (110-1)

15 The Japanese word *kibei* refers to second-generation Japanese American people who were sent to Japan for a number of years to attend school and get a Japanese education. Usually, once they returned to the United States, the *kibei* struggled with reintegrating into society, also due to linguistic barriers (see Niiya 2001, 243).

16 Mr. Nakashima, in an apparently self-deluded attitude, criticizes the decision made by the U.S. government in choosing and then arresting the allegedly most dangerous members of the Japanese American community (like Hiroshi's father) immediately after Pearl Harbor: "'My life has been devoted to bringing down the capitalist system', [Mr. Nakashima] mused, 'and now I sit here in the middle of a desert, helpless and forgotten. When the war started, agents of American capitalism ignored me. Me! Who had devoted my life to bringing them down! Instead, they arrested Buddhist priests, Japanese – school teachers, shopkeepers, businessmen, rich farmers like your father. They arrested the bourgeoisie – pitifully harmless people. They arrested their own kind!'" (Oishi 2014, 105).

The uninhibited Mr. Nakashima character represents, in Oishi's novel, the role of the 'wise fool' who would catch readers off guard by offering a complex but revealing perspective on the war and the internment, thus crushing any effort at oversimplifying the issues at hand and essentializing the Japanese American community.

A brilliant attempt at explaining the reasons behind the irrational choices that brought the U.S. government to start the internment can be found in the short story titled "The Emperor's Birthday". Set in May 1941, the story depicts the celebrations for Emperor Hirohito's fortieth birthday held in Hiroshi's town, and involving the boy's whole family in different capacities. The chapter starts by acknowledging that, since the birthday happened to be on a Tuesday,

> the local farmers were still busy with their spring plantings, and store owners in the area were unwilling to lose a day's worth of business by closing their shops in the middle of the week. (18)

This remark frankly demonstrates how the Emperor's birthday would only have a secondary importance for the local Japanese American community compared to their regular business activities. As a consequence, the celebration gets postponed to the following Sunday. The event includes a religious ceremony held by a Buddhist priest who fails to mention the Shintoist (as well as nationalist) belief in the divine origin of the emperor, and several speeches given by notable members of the community, including Hiroshi's father, who not only provides the event organizers with the emperor's portrait to be put on display during the celebration, but also invokes the 'Yamato spirit' during the event:

> "The Yamato spirit is what drove us", Father said. "We came over in steerage, eating wormy rice and drinking stagnant water. We made our way in this strange land by washing dishes, sleeping on kitchen floors, working the hakujin [i.e. white people]'s fields from dawn to dusk. But we survived; we rose because of what we are and what we will always be, the people of Yamato". (20)

However, the narrator quickly points out how Hiroshi is perfectly aware that his father's speech is untrue, since the man only spent limited time in the U.S. doing physical labor, which means that he never really experienced the harsh life mentioned in his words. Hiroshi's father's phony speech is followed by the singing of the national anthem, which Hiroshi knows well – even though he does not understand its words – and by a vigorous shouting of the word *"Banzai!"* by the 300 people gathered at the local Young Men's Association Hall. Among them, the children are especially excited to shout that word:

> Like all the other children, Hiroshi joined enthusiastically in the group salutation, even though he had no idea what it meant. The one thing he and all the other children knew for sure was that the gesture marked the end of the ceremony. (20-1)

The big event of the day is a Kabuki performance organized by Hiroshi's father, who plays the role of Sato Tadanobu, a samurai loyal to the legendary Japanese Lord Minamoto Yoshitsune. The story follows Tadanobu while on a mission to bathe Yoshitsune's flute with the blood of a virgin in order to use it as a weapon against the enemies; however, though Tadanobu cannot help falling in love with the woman, he is still loyal to his Lord and, driven by his sense of duty, he decides to complete his mission by killing her with a sword. The successful performance highly fascinates Hiroshi; more specifically, he is impressed by the blood he sees on Tadanobu (i.e. his father)'s sword, until the spell is broken once his mother reveals the blood to be nothing but ketchup. At the end of the chapter, Hiroshi goes to bed and keeps thinking about the events of the day:

> It took a long time for Hiroshi to fall asleep. The horrific image of his father resplendent in full samurai armor was still fresh in his mind. But as it turned out, the sword his father had wielded so fearsomely was counterfeit and smeared not with blood but with tomato sauce. The armor was no doubt also phony, probably made of bamboo, not steel. That was just the sort of trick a fox would play. And it had all taken place as part of the celebrations for a birthday that was not the actual birthday of an Emperor who wore steel-rimmed glasses and looked more befuddled than divine. Shig had even made fun of the Emperor as he crammed hi[s portrait] into the trunk of his car like a piece of worn-out luggage. (31-2)

What seems to be described here is a mocking allegory of what the government erroneously believed would be the inevitable betrayal of the United States by the Japanese Americans: Hiroshi's father/Tadanobu, though in love with the woman he is supposed to sacrifice (who embodies the United States as a land of opportunity and economic prosperity), would always remain loyal to Yoshitsune (i.e. the emperor and by extension the Japanese Empire) and is ready to transform himself into a merciless killer in order to serve his Lord. Considering how the same chapter also points out that Hiroshi's father has contributed to the Japanese War Fund, and that in the next one ("Kurombo Boy") he is said to have toasted to the bombing of Pearl Harbor with sake, it is clear how Oishi has developed a character who acts as a Japanese patriot. Nonetheless, during a conversation about Hiroshi's father's choice to bring his first son Yukio back from Japan without allowing him to finish his studies at the most

prestigious academic institution in Japan, Tokyo University – thus preventing him from being conscripted in the Japanese Army – it is also pointed out that Hiroshi's father "is a patriot [...] but what he cares about more is his family" (23). Indeed, by reading *Fox Drum Bebop*, it is obvious that both Hiroshi's father's immediate arrest after Pearl Harbor and his prolonged detention are solely based on wartime hysteria, since such a political move has nothing to do with breaking the law or betraying the country in an alleged effort to help the Japanese as a fifth column in the war against the United States.[17]

4 A New Internment Narrative Against the Long-Lasting 'Model Minority' Myth

Comparing *Fox Drum Bebop* to *In Search of Hiroshi* helps understand how Oishi's description of his own past in the 1988 memoir complies with the 'model minority' myth even though his original goal was to denounce the harrowing experience of the internment and the challenges faced after the end of the war, focusing on himself as a representative member of the Japanese American community. The concise but complete definition of Asian Americans as a 'model minority' offered by Kim seems like an apt description of *In Search of Hiroshi*'s characters:

> Asians are supposed to be restrained, humble, and well-mannered, a people who respect law, love education, work hard, and have close-knit, well-disciplined families. Above all, they are praised for not complaining about or protesting against difficulties: they may have problems, but they really do not mind these, and they 'take care of their own' instead of burdening 'Americans' with their

17 The same kind of wartime hysteria can still be read in right-wing books such as the highly controversial *In Defense of Internment* (2004), written by conservative political commentator Michelle Malkin as an attempt at justifying the illegal detention of Muslim people after 9/11 by comparing it to a revisionist account of the Japanese American internment during the Second World War. In her book, Malkin specifically writes about meetings that are not so dissimilar from the one described in Oishi's "Emperor's Day" as proof of the alleged criminal intent of Japanese Americans: "In the summer of 1937, a group of fifty ethnic Japanese living in and around San Francisco established the headquarters of the Japanese Military Servicemen's League. [...] The league had grown to more than ten thousand members, according to intelligence officials. Members included both *Issei* and *Nisei*. They paid dues to support the Japanese Army and Navy War Relief Fund. [...] League chapters hosted warmongering Japanese speakers and showed propaganda films to raise funds. Meetings began with the singing of the Japanese national anthem and ended with exclamations of loyalty to the emperor. Near San Francisco, members pledged support 'for our emperor, our country, our race, and our posterity'. A San Diego meeting ended with three rousing cheers of 'Long Live Japan!'" (2004, 18).

> needs by seeking government aid and welfare assistance. Most important, they do not 'take themselves too seriously'. (1982, 177)[18]

The 'model minority' myth is implicitly used in *In Search of Hiroshi* as an additional rhetorical tool to further convince mainstream readers of the truth value of the accusations against the government in relation to the redress, as if the constant infringement of constitutional rights against the Japanese American community during the war was not enough proof for their request for justice and reparation.

However, the still pernicious 'model minority' myth survived well after the end of the redress years, and it is still highly popular in the United States. With *Fox Drum Bebop*, Oishi tries to reimagine his first book by addressing the need to both once again denounce the injustice of the internment and reclaim the freedom for Hiroshi and all the other characters in his 2014 novel to go beyond any essentialist view of Japanese Americans as a 'model minority'. Indeed, Oishi himself points out, in the afterword to *Fox Drum Bebop*, that the book continuously defies the readers' prejudicial expectations about Japanese American people:

> When reading a chapter from *Fox Drum* in a writers' workshop, a woman objected to the 12-year-old Hiroshi shouting, "That's bullshit", to his friend. A nice Japanese boy would never use such a word. At another workshop, readers objected to a depiction of a raunchy Japanese couple in the camp. When someone the next compartment over complains of the sexually explicit noises coming through the walls, the man says, "What else but nookie in this goddamn place." Would a Japanese American be so coarse and common? Another reader was upset because Hiroshi's father did not pay a Mexican woman for cleaning out his stable. A Japanese would honor his debts. Others thought the father's patriotic love of Japan

18 As Lee reports, in the late twentieth century "[n]ewspapers and magazines routinely praised Asian Americans for displaying the attributes most prized by American capitalism and its emphasis on achievement. In 1984, *Newsweek* reported that Asian Americans packed the honor rolls of 'some of the country's most highly regarded schools' and routinely outscored other racial groups on the math portion of the Scholastic Aptitude Test (SAT). *Fortune* magazine's description of Asian Americans as 'America's Super Minority' explained that Asian Americans were 'smarter and better educated and ma[d]e more money than everyone else' partly because of their upbringing, but also because of genetics. 'Asian Americans,' the magazine flatly declared, were simply 'smarter than the rest of us.' […] popular media discourse about the Asian American model minority in the 1980s was an effective way to compare Asian Americans to other minorities. […] The intent was to delegitimize claims of systemic racism and discrimination in the United States as the cause for educational and income gaps between whites and nonwhites and promote the idea of a color-blind society, in which opportunity was equal to all. If Asian Americans could succeed, proponents of the model minority discourse argued, why couldn't others?" (2019, 257-8).

> made him a zealot. Reverence for the Emperor, flying the Japanese flag from a mountain top, a leftist radical Sansei [i.e. third-generation Japanese American] who calls the revered 442nd Regimental Combat team cannon fodder – these were nothing short of blasphemy. In my private life, a Sansei writer with whom I was corresponding was shocked when I wrote in one of my letters that I loved Japan. He thought I was insane, and our correspondence ended shortly thereafter. (278)

At this point it is almost unnecessary to highlight that none of the examples above was originally included in *In Search of Hiroshi*; conversely, all of them are intentionally part of *Fox Drum Bebop* in order to challenge stereotypical assumptions about Japanese American people as a 'model minority'. In discussing the recent developments in post-postmodern fiction, Nicholas Frangipane analyzes some contemporary novels written between the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century where the same stories are told more than once, thus allowing authors to offer metanarrative reflections on the relationship between reality and fiction:

> Many novels that show us two versions of the [same] story place their focus on showing us that fiction can lead to a deeper understanding of events, to a sort of truer truth than a recounting of the actual facts would allow. (2019, 50)

By using *The Things They Carried* (1990) by Tim O'Brien as an example, Frangipane argues that

> storytellers manipulate certain details to make particular points, and that a true story isn't always limited to what happened. (57)

By borrowing from the philosopher of mind David Herman the concept of '*qualia*', which represents "what it feels like" (29), Frangipane uses the episode of the alleged murder of a young man, twice-told by the character of Tim O'Brien in *The Things They Carried*, to explain that, while contemporary authors are well aware of the fact that it is arguably impossible to write a true story in a genuinely objective way, fiction can still represent a powerful opportunity to convey a different kind of truth:

> [Tim O'Brien] did not really throw the grenade, as he narrates earlier, but he feels a strong sense of guilt, as strong as if he had thrown that grenade, and that is why he must tell the story in which he throws it, because it is the only way he can make us see him as guilty, as guilty as he feels. The fictional story is the only way to get to what the situation actually felt like, what I have

> been calling the qualia. "I want you to feel what I felt," he writes, "I want you to know why story-truth is sometimes truer than happening-truth". (179)

While, technically speaking, *In Search of Hiroshi* and *Fox Drum Bebop* are two separate publications, given the striking similarities in terms of described events they can also be considered two versions of the same story. Consequently, according to the example offered by Frangipane, it is possible to imagine that, in the case of Gene Oishi/Hiroshi's throwing of rocks toward a crowd of Japanese American internees, Oishi never really hurt any girl, but it can nonetheless be argued that the author is trying to explain through Hiroshi, in *Fox Drum Bebop*, how he did feel as if he had hurt an innocent little girl with his reckless act. As a consequence, Oishi's 2014 book can be considered a 'truer' version of his previous memoir which goes beyond a journalistic and factual account of the events belonging to the author's life in order to describe how he, his family, and the Japanese American community experienced the internment and were condemned to deal with two different kinds of dehumanization: as enemies of the country first and as members of the 'model minority' myth later. Therefore, the existence of a strong intertextuality between *In Search of Hiroshi* and *Fox Drum Bebop* allows the readers of the second book to rethink the collective memory of the internment as portrayed in Oishi's previous account while acknowledging that the greater chronological distance from the narrated events does not necessarily produce a higher degree of inaccuracy or rather a more limited knowledge of the internment and its effects. As a matter of fact, *Fox Drum Bebop* seems to effectively represent a new, deeper perspective on the internment experience which implicitly takes into consideration the recent challenges faced by the Japanese American community after the redress years, from the discussions created around the similar situation experienced by Muslim Americans in the aftermath of 9/11 (see Boch 2004; Tateishi 2020, 355 ff.) to the recent pro-internment statements by President Donald Trump (see Bromwich 2016; Lee 2016) and the backlash against Asian Americans due to the Covid-19 pandemic (see Edmondson 2021), which ultimately led to the Atlanta spa shootings of March 16, 2021 (see Egan 2021).

Gene Oishi's *Fox Drum Bebop* thus further enriches the collective memory of the internment by offering fictional accounts with the goal of describing terrible events and experiences in a more effective and 'truer' way. Thanks to his use of the 'fiction' label in *Fox Drum Bebop*, Oishi is able to denounce the cruelty of a society in which different ethnic groups fight against one another for sheer economic profit, where police officers harass poor people and take advantage of a traumatic event like the internment for personal gain, where the characters may lack any redeeming qualities yet still deserve repara-

tion for the mistreatment they were subjected to during the war, and where an ethnic group is stripped not only of the right to celebrate its own culture, but also of the possibility to voice its discontent against the injustices perpetrated by the U.S. government. In other words, Oishi's *Fox Drum Bebop* succeeds in leaving behind the claustrophobic condition generations of Japanese Americans were confined to in order to abide by the 'model minority' stereotype, while telling a universal story of injustice where vivid characters continuously contradict any expectations about their having a humble and submissive behavior. By doing so, Oishi creates 'truer' Japanese American characters who are finally able to defy the very idea of offering a reassuring image of themselves as a 'model minority' for a mainstream readership and its relentless need to categorize and label people with the goal of disempowering them.

Bibliography

Ahlin, L. (2018). "Whose Memory? Contemporary Narratives of the Japanese American World War II Internment". Rudaitytė, R. (ed.), *History, Memory and Nostalgia in Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars, 157-72.

Arakawa, J. (2017). *The Little Exile*. Berkeley (CA): Stone Bridge Press.

Boch, A. (2004). *9066 to 9/11*. Japanese American National Museum (JANM). https://www.youtube.com/watch?v=b4k7Mn-4W40.

Bromwich, J.E. (2016). "Trump Camp's Talk of Registry and Japanese Internment Raises Muslims' Fears". *The New York Times*, Nov. 17. https://www.nytimes.com/2016/11/18/us/politics/japanese-internment-muslim-registry.html.

Edmondson, C. (2021). "Asian-American Lawmakers Call Out Racist Language: 'I Am Not a Virus'". *The New York Times*, Mar. 18. https://www.nytimes.com/2021/03/18/us/politics/asian-politicians-racism.html.

Egan, L. (2021). "Biden, Harris Extend Support to Asian Americans in Wake of Atlanta Shootings". *NBC News*, Mar. 19. https://www.nbcnews.com/politics/white-house/biden-harris-visit-georgia-shifts-focus-after-atlanta-shootings-n1261491.

Frangipane, N. (2019). *Multiple Narratives, Versions and Truth in the Contemporary Novel*. New York: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-3-030-32193-2.

Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Malden (MA): Wiley-Blackwell.

Hirsch, M. (2012). *The Generations of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Inouye, D. (1985). "Section 310 – Separability of Provisions". *Congressional Record*, 131(8), 10271-4.

Kim, E.H. (1982). *Asian American Literature. An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Philadelphia (PA): Temple University Press.

Lee, E. (2019). *America for Americans: A History of Xenophobia in the United States*. New York: Basic Books.

Lee, T.G. (2016). "Trump Supporter: Internment 'Precedent' for Muslim Registry to 'Protect America'". *NBC News*, Nov. 17. https://www.nbcnews.com/news/asian-america/trump-supporter-cites-internment-precedent-muslim-registry-n685131.

Liao, P. (2020). *Historical Fiction and Alternate History Fiction. Transnational and Multidirectional Memory*. New York: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52492-0.

Lowe, L. (1991). "Hetereogeneity, Hybridity, Multiplicity: Making Asian American Differences". *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1(1), 24-44. https://doi.org/10.1353/dsp.1991.0014.

Malkin, M. (2004). *In Defense of Internment. The Case for "Racial Profiling" in World War II and the War on Terror*. Washington, DC: Regnery Publishing.

Nagel, J. (2001). *The Contemporary American Short Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press.

Niiya, B. (ed.) (2001). *Encyclopedia of Japanese American History. Updated Edition*. New York: Facts on File.

O'Brien, T. (1990). *The Things They Carried*. New York: Houghton Mifflin.

Oishi, G. (1985). "The Anxiety of Being a Japanese-American". *The New York Times Magazine*, Apr. 28.

Oishi, G. (1988). *In Search of Hiroshi*. Tokyo: Charles E. Tuttle Co.

Oishi, G. (2014). *Fox Drum Bebop*. New York: Kaya Press.

Okada, J. (1957). *No-No Boy*. Tokyo; Rutland (VT): Charles E. Tuttle.

Okada, J. (1976). *No-No Boy*. Seattle; San Francisco: Combined Asian-American Resources Project.

Pettai, E. (2015). "Interactions Between History and Memory: Historical Truth Commissions and Reconciliation". Kattago, S. (ed.), *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. Farnham (UK): Ashgate Publishing, 237-50.

Robinson, G. (2015). "Writing the Internment". Parikh, C.; Kim, D.Y. (eds), *The Cambridge Companion to Asian American Literature*. New York: Cambridge University Press, 45-58.

Sato, G.K. (2009). "Japanese American Internment". Huang, G. (ed.) *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature*. London: Greenwood, 451-6.

Sterner, C.D. (2015). *Go For Broke: The Nisei Warriors of World War II Who Conquered Germany, Japan, and American Bigotry*. Clearfield (UT): American Legacy Historical Press.

Takei, G. (2019). *They Called Us Enemy*. Marietta (GA): Top Shelf Productions.

Tateishi, J. (2020). *Redress. The Inside Story of the Successful Campaign for Japanese American Reparations*. Berkeley (CA): Heyday.

Uchida, Y. [1982] (2015). *Desert Exile*. Seattle: University of Washington Press.

Witcover, J. (2007). *Very Strange Bedfellows. The Short and Unhappy Marriage of Richard Nixon and Spiro Agnew*. New York: Public Affairs.

Yamamoto, H. [1942] (2001). "Death Rides the Rails to Poston". *Seventeen Syllables and Other Stories. Revised and Expanded Edition*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 131-41.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

The Forms and Meanings of (In)Visibility
Arab-Americans and the State of Terror in Youssef El Guindi's *Back of the Throat and Language Rooms*

Cinzia Schiavini
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This article investigates two well-known plays by Youssef El Guindi, the most important and prolific playwright of 21st century Arab-American theatre. Both plays are related to the consequences of the terrorist attacks on the Arab-American community, and they explore the structures of control enacted by the security state and the strategies of its repressive politics. The article focuses in particular on the tropes of visibility and invisibility and its paradoxes for a minority that moved from 'invisible citizens' to 'visible subjects' within a few hours. The paradoxes of visibility and invisibility and their divide are here explored in relation to three main issues: the relationship between ethnic identity and citizenship – be it social and/or political; deviancy and the construction of Otherness; and identity and the body.

Keywords Theatre. Contemporary American literature. Arab-Americans. 9/11. Visibility and Invisibility.

Summary 1 Introduction. – 2 Cages of the Mind and the Power of the Gaze. – 3 Which Citizenship: First or Second Class? – 4 Deviancy as Otherness. – 5 Spectral Bodies.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-01
Accepted 2021-04-21
Published 2021-07-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Schiavini, C. (2021). "The Forms and Meanings of (In)Visibility. Arab-Americans and the State of Terror in Youssef El Guindi's *Back of the Throat and Language Rooms*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 213-228.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/004

1 Introduction

Before 9/11, Arab-Americans were far from a prominent issue in the American cultural debate and within academic circles, reflecting their general invisibility in American society. Since linguistic and (for Muslim Arabs) religious identities are definitely less easy to identify than physical traits, features or skin colors, Arab-Americans (largely coming from the Middle-East until the seventies and classified by the government as "white") perhaps faced an easier path to assimilation than other ethnic groups, although forms of discrimination persisted ("white, but not quite", in the definition of Samhan 1999, 209). It is no wonder that Arab and Muslim-American literature and art has long had such blurred boundaries, to the extent that Arab American writers themselves used the trope of invisibility to define their status and their work – a condition that in many ways long prevented the formation of an Arab-American movement. Apart from very few exceptions, artists, writers, playwrights had difficulties in being published or produced in a distinct and recognisable Arab-American 'category', as there was not the basis of ethnic or cultural recognition for that category to exist.

For "the most invisibles of the invisibles" (Kadi 1994, xix), everything changed with 9/11. The immediate effects of the multiple attacks carried out by Arab terrorists were the consolidation of the category 'Arab/Middle Eastern/Muslim' and the racialisation of Islam and Islamic fundamentalism that led to a proliferation of crimes against Arab-Americans. Arabs started to be perceived as the 'enemy within', and although various institutions promptly condemned consequent episodes of racism, the effects of the War on Terror within the national boundaries hit the Arab-American population harder than any other group, to the extent that, after 9/11, racial profiling, arrests, and deportation of Arab-Americans and Muslim-Americans came to be depicted as a necessity, essential to America's declared global war on terrorism.

At the same time, with this unprecedented shift in status from "model minority" to "problem minority" (Naber 2012, 25), Arab-American visibility after 9/11 led to a surge in interest in Arab-American voices and stories told from an insider's perspective. As Joussef El Guindi – the most important and prolific Arab-American playwright – noted,

> For the longest time Arab issues or Muslim issues just had not been on the radar because they were considered 'too complex' and the subject matter 'too edgy.' Then, after 9/11, 'suddenly there were calls for plays'. (Stahl 2016, 19)

However, as recent Arab-American history testifies, visibility in society and the arts does not always necessarily equate to power, especially if this visibility is constructed by the dominant discourse.

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 213-228
e-ISSN 2499-1562

While there is a correlation between being visible and being recognised as part of a community, for Arab-Americans visibility after 9/11 has often represented a trap, caging the group into stereotypes exploited by mainstream discourse. Though, as Peggy Phelan noted,

> visibility politics are compatible with capitalism's relentless appetite for new markets and with the most self-satisfying ideologies of the United States: you are welcome here as long as you are productive. The production and reproduction of visibility are part of the labor of the reproduction of capitalism (1993, 11),

Arab-American stereotypes in the media transformed them into products, catalysts of Americans' fears and anger.

Being depicted without being commodified has been the real challenge that Arab-Americans have had to face; being subjects – and not objects – of representation, became a necessity as never before in the aftermath of the attacks. In the arts, Arab-Americans have primarily found visibility through self-representation in the theatre. There are several reasons why theatre, rather than other art forms such as literature or cinema, has been the main forum and medium for resistance to stereotypes by Arab-American artists. Stages and clubs have always been more accessible for minorities than media like cinema or TV, where 'Arabs' and 'Arab-Americans' long remained caged in the role of the villain (Shaheen 2008; Alsultany 2012). The nature of theatrical performance is also particularly apt for questioning issues faced by Arab-Americans as a group over the last twenty years. Not only are performances completed events, that incorporate the politics and policy of identities that produced that event ("always doing a thing done", in the definition given by Elin Diamond, cit. in Najjar 2015, 66), but they also have a history of being employed as a means to challenge the matrix of power or negotiate with regimes of power, and, as Najjar writes, "viewing performances within the matrix of power encourages a permeable understanding of history and change" (Najjar 2015, 66).

Arab-American identity and status within the US after 9/11, the shift from "invisible citizens" to "visible subjects" (Naber, cit. in Amaney, Naber 2008, 2) and the consequences and paradoxes of that shift are at the core of two plays by Youssef El Guindi, *Back of the Throat* (2006) and *Language Rooms* (2012), that deal specifically with post-9/11 Arabophobia and persecution. El Guindi's life is itself significant in testifying to the shifting and increasingly transnational borders of Arab-American identity. El Guindi was born in Egypt and migrated to London with his parents at the age of four, before later returning to Cairo to attend undergraduate classes. He then moved to the US to pursue a graduate degree in playwriting at Carnegie-Mellon University and acquired US citizenship in 1996. After the degree, he

first took up a playwright-in-residence position at Duke University and then moved to Seattle to work full-time on his plays – a body of work that includes *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* (2010), *Pilgrim Musa and Sheri in the New World* (2012), *Our Enemies: Lively Scenes of Love and Combat* (2014), *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes* (2014), *Threesome* (2016), *Collaborator* (2017), and *The Talented Ones* (2018).

Although not limited to the narrative and consequences of 9/11, El Guindi's work has been deeply influenced by those events. After several of his Arab-American friends had become targets for investigation because of their ethnicity, he started to imagine what could happen if FBI agents were to visit his apartment in search of a suspect. His artistic inquiry is thus located at the crossroads of the political and the personal – imagining the effects on his own mind and body of the processes of investigation, interrogation, and even torture unleashed by the War on Terror. *Back of the Throat* and *Language Rooms* (BT and LR in the text) stage in complementary ways the multiple internment camps within the national borders and the "virtual internment camp'" (Haddad, cit. in Almostafa 2020, 46) of the mind that resulted in Arab-Americans' isolation and marginalisation. These plays explore the terrain where different forms of discrimination and violence – religious, racial, and sexual – meet in the construction of a hegemonic narrative of US national security and citizenship after 9/11, where visibility and invisibility are crucial elements in the attempt to avoid violence and the enactment of violence.

Claustrophobically set in a studio apartment, *Back of the Throat* is about an American-born Muslim Egyptian writer, Khaled, who is visited by two federal agents, Carl and Bartlett, in the period immediately following 9/11. The two agents start the investigation in a nonchalant way, claiming to be following a procedural investigation and even providing an evaluation form for Khaled to fill out. Their 'friendly' interrogation, however, slowly turns darker and increasingly menacing, with it dawning on Khaled that the agents have already adjudged him guilty of colluding with the 9/11 attackers. They accuse him of helping Asfoor (depicted as the mastermind behind the 9/11 attacks and inspired by Mohammad Atta, the leader of the nineteen 9/11 hijackers). The figure of Asfoor haunts the whole scene in the form of a ghost, alongside the three women that have accused Khaled – Beth, his former girlfriend; a librarian; and a stripper. After verbal and physical abuse, the two agents leave, promising they will come back and continue their job. Besides the open ending and the foreboding future, the play also casts shadows on the past: the audience/reader cannot fully grasp what has happened, nor be fully sure of Khaled's role and his relationship with Asfoor, and thus the protagonist's innocence or guilt remains unclear.

Language Rooms adds even more complexity to the exploration of the Arab-American condition in the US after 9/11, weaving togeth-

er repression and 'surveillance' office politics with generational conflicts, family crises and work ethics. The play, set in a secret US detention centre within the US, focuses on Ahmed, an Arab-American interrogator charged with extracting information by any means necessary from Muslims suspected of terrorism. It is a role which requires Ahmed to take advantage of his being Arab and Muslim. At the beginning of the play, Ahmed's colleague and friend Nasser (the only other Arab-American in the detention centre, and a far more skilled translator) warns him that their boss and colleagues are now suspecting him of 'disloyalty', in a similar manner to which they harbor suspicions about the prisoners. The detention centre operates in a state of total surveillance, with twenty-five new cameras installed throughout the complex, where no privacy is guaranteed, no explanation is given for orders, and no secrets are justified. As in *Back of the Throat*, some ethnicities are considered more suspect that others and 'loyalty' must be constantly proved (LR, 138); and although Ahmed's bond with his American identity has been read in terms of an "instant conversion" (Esch-Van Kan 2012, 157), apparently minor episodes such as missing a Super Bowl party held at the detention centre and refusing to use the communal shower are enough to raise suspicions of Ahmed not fitting in, as a worker and as a citizen, or even of being a double agent. Total obedience, authenticity and loyalty to the 'new family' are required at the expense of the real family Ahmed left behind. And in order to prove his loyalty, Ahmed is asked to interrogate his own father Samir, with whom he has not had any contact for years. Samir is believed to be involved with Sheikh Al-Rawi, a radicalised imam hunted by the police. As Samir explained to the policemen, and is later forced to confess to his own son, the reason for his call to Al-Rawi's house is the affair he had with Al-Rawi's wife. The appearance of Samir reveals the anger and shame Ahmed has long felt for his father, for his broken English, for his traditional clothes and habits, for not fitting enough in – despite it having been Samir who decided to move to the US and who encouraged his son and daughter to disassociate themselves from their ethnic past. Here again, the political and personal merge inextricably in a painful confrontation. Meaning and manipulation become extremely blurred and questions are posed: which truth is true, when the father's urge seems to be more to help his son than to save himself? Who is used as the trigger to incite the other's instinctive impulses and feelings? Is Samir under scrutiny, or is Samir's arrest an attempt to draw Ahmed out?

As is evident from these brief summaries, the two plays develop along a common path, questioning the structures of control enacted by the security state and the strategies and consequences of its repressive politics on Arab-American identities. In so doing, both works explore the ways (real and metaphorical) 'visibility' and 'invisibility'

empower and/or disempower the characters involved in the struggle for autonomous affirmation. In a state of surveillance, visibility and invisibility are crucial elements that reveal how, as Peggy Phelan notes writing about minorities and performances, "the binary between the power of visibility and the impotency of invisibility is falsifying", and that maybe (for Arab-Americans as well) "there is real power in remaining unmarked; and there are serious limitations to visual representation as a political goal" (Phelan 1993, 6). The paradoxes of visibility and invisibility and the divide between them are explored in this article through four crucial elements for the Arab-American experience: ethnicity; citizenship (both social and political); the construction of Otherness through deviancy; Otherness and body.

2 Cages of the Mind and the Power of the Gaze

The first, obvious corollary of visibility in a moment in history when Arabs are identified as potential threats to national security is that being visible for Arab-Americans means potentially being the target of discrimination or even violence. In the shift from 'invisible citizen' to 'visible subjects', visibility can be equated with vulnerability to becoming persecuted groups. At the same time, the 'enemy's visibility' is crucial in all war scenarios, and the US in the aftermath of 9/11 made no exception: the enemy was the terrorist, constructed in the hegemonic vision through stereotypes and simplifications, the first being that all Arabs are terrorists. In *Back of the Throat*, although Barlett tries to explain that, not without contradictions, "at no time should you think this is an ethnic thing. Your ethnicity has nothing to do with it other than the fact that your background happens to be the place where most of this crap is coming from. So naturally the focus is going to be on you. It's not profiling, it's deduction" (BT, 19), ethnicity is *the* issue. It is the first step in the construction of the terrorist stereotype that the two policemen attempt to pigeonhole Khaled into: the Arab terrorist as a devout Muslim who reads the Koran and as an isolated, dysfunctional individual. As Almostafa notes,

> Bartlett's xenophobic hatred against Khaled arises from the stereotypes of the Arab as treacherous, evil, and terrorist. To Bartlett, Khaled has a "treacherous throat", he is a 'bringer of chaos, [and] exemplar of horror'. (Almostafa 2015, 47-8)

In order to pigeonhole the Other into a codified and identifiable visibility, they must be deprived of the power of auto-determination and transformed into an object of representation. To single them out, they must be physically and metaphorically isolated: their normalcy has to be dismantled, both in terms of identity and in their interactions with

others. In order to obtain this "internment of the psyche", as Nadine Naber defined this psychological violence (Naber 2012, 50), tearing apart their links to others is crucial. In *Back of the Throat*, the policemen's manipulation of the three women witnesses (a sign of how unbalanced power relationships also work along gender lines) relies on the suspect's visibility and on what the three women allegedly saw. Beth saw Khaled meeting people in a park whom she thinks may have been terrorists; Shelly (the librarian) and Jean (the stripper) allegedly saw Asfoor and Khaled together. Moreover, another indefinite, almost ghostly appearance is crucial in the accusations against Khaled: in the photos used as proof of his encounter with Asfoor in the strip club, only an ear and a jaw are vaguely visible (BT, 25). A silhouette that reveals nothing – or so Khaled believes (BT, 27) – is molded by the two agents into Khaled's form, his visibility shaped by external factors and information. Even the blurred image of Asfoor as remembered by Shelly with "this cloud of dirt around him" (BT, 28) is probably not even him: "You know, how new information about a person suddenly makes you see that person in a different light. I'm sure if you'd told me he'd saved the lives of a family from a burning house I'd be remembering him differently – though probably not" (BT, 29). Everything, as Khaled points out, comes down to a "Rorschach test" (BT, 10). People see what they want to see:

> context is everything. Otherwise, yes, some of this I know looks suspicious. I've played this game myself; walked into my studio and wondered what it might say about me; seeing if something would make me out to be something I'm not. (BT, 11)

Language Rooms takes the metaphor of visibility/invisibility and the power of the gaze even further. It is Ahmed's boss who asks Ahmed if his "shyness isn't symptomatic of a more secretive nature" (LR, 149), emphasising the same equation between the act of concealing and terrorism. The same applies to Samir, whose betrayal of his family is linked to a more serious one – a betrayal of his adoptive country, so well-hidden that not even his son realised what was going on. Seeing and being seen are explicitly framed in a power relationship: when Nasser, objecting to Ahmed's refusal to take communal showers because the latter does not feel comfortable being naked in front of others, points out that "You have conversations with naked people all the time" (LR, 139, referring to suspects being interrogated), Ahmed replies that "That's different. They're blindfolded" (LR, 139), underlying his privileged position in not being seen. The disempowerment of the gaze becomes, for Arab-Americans, a permanent state after 9/11, as Samir confesses, "My sight has become so bad these past weeks that I – I'm no longer sure what is in front of me. I think I have hallucinated whole people these past weeks" (LR, 163). That these hallu-

cinations persist is evident in his belief that his son is "hope – When it is darkest [...] Is the light not getting brightest?" (LR, 163-4).

In contrast, for Ahmed the appearance of his father represents not light, but darkness: besides being hurt by his father's extramarital relationship, Samir is a ghost that reappears in front of Ahmed in a similar way to how Asfoor's ghost appears to Khaled in *Back of the Throat*. Like Khaled, Samir is also tormented by how others see him, firstly through the photographs of him with Sheikh Al-Rawi that allegedly prove him to be guilty, and then by how his own son, ashamed of his father's ethnic visibility, remembers him:

> I did cringe when I walked down the street with you. When you insisted on wearing your gallebeya, that long dress, like you were oblivious that we were in a country that might find that odd [...] And when you rolled your mat and prayed in the fucking mall. The *mall*. In a corner off the food court, where my friends could see you. I thought, Jesus Christ, what a fucking Arab. What a goddam hideous weirdo Muslim is this? Is that my father blind that his son is dying watching him act out like a performing buffoon? Or were you just quietly giving the middle finger to everyone? (LR, 182-3)

It is Ahmed who perceives the two identities – the Arab and the American – as being in opposition, something that raises questions concerning the relationship between ethnicity and citizenship, and the meaning of the latter for Arab-Americans, especially in the wake of 9/11.

3 Which Citizenship: First or Second Class?

The attempt to distance oneself from their own ethnic group and choose other forms of identity is one of the first consequences of the (negative) connotations of Arabness that emerge in *Back of the Throat*. Unsurprisingly, Khaled denies not only his faith in Islam and reading the Koran, but also knowing the language, despite some of his books being in Arabic. Uneasy about the policemen's interest in a present from his mother, a picture framing the word 'God', he explains that "religion tends to favor abstraction to, eh, human representation" (BT, 4), indirectly pointing out the dangers of visibility. As Mohammed notes, Khaled's efforts to not be singled out on the basis of ethnic origin is the spontaneous reaction to the policemen's (and the state's) discriminative attitude (Mohammed 2020, 169), an attitude that relies on the visible materiality of ethnicity.

Instead, what Khaled tries to construct for himself is a political legitimacy, unmarked and neutral, by insisting on his American citizenship and its tangible and visible proof – the passport. His repeat-

ed insistence on asserting his political affiliation is aimed at seeking out just treatment. "Did I mention I'm a citizen, by the way. I can show you my – Right. Just so you know" (BT, 7). However, citizenship is another benchmark for identity. What is citizenship? A political status? Or a right based on descent and history, as Barlett seems to suggest? "You come here with shit, from shit countries, Knowing nothing about anything and you have the nerve to quote the fucking law at me? [...] *It's galling*. Sticks in my throat. To hear these people who got there *two hours ago* quote back to me Thomas Jefferson and the founding fathers. They're not his fucking fathers!" (BT, 22).

As the interrogation demonstrates, American citizenship can turn into an empty container – as it proves to be for Khaled, deprived as he is of his rights and of belonging to his adoptive country. Rather, there is a real, valuable 'first class' social citizenship, and a merely formal and legal 'second class' citizenship, with a huge gap separating the two. As Grewal explains:

> The gap between legal citizenship and social citizenship belies the idea that the nation is a natural entity, merely a territorially bound political unit; rather, the United States is a place both physical and also imagined, one that is produced and perpetually reproduced by a community of citizens who collectively imagine that they share a deep, horizontal kinship. (2014, 4)

This dream and horizontal kinship are full of cracks and fractures, especially for Arab descendants after 9/11. Ethnicity and citizenship are often rhetorically opposed in both plays, recurring as images and stereotypes: "God: I know your type, so well. The smiling little Semite who gives you one face while trying to stab you with the other. You're pathetic, you know that. [...] You'd kill for a visa" (BT, 44).

Disassembling and diminishing political identities and citizenship is subtler in *Language Rooms*, the 'Us vs Them' being far more nuanced. Since Arabness has two faces (the Good Arab – personified by Nasser – in service to the state and part of the system of control; the Bad Arab, the suspects being interrogated; and Ahmed and Samir, dangling between these two poles), ethnicity is not enough to deny political and social affiliation. In order to diminish Ahmed's political identity, his willingness to belong, to be an American citizen, must be doubted. Being American means, for Ahmed's supervisor Kevin, being loyal: fitting into what looks like a welcoming and inclusive group of colleagues in the detention centre (by taking part in the celebration for the Super Bowl or using the communal shower with the others), that is not supposed to discriminate against him for his ethnicity, just as Kevin himself fits in, who claims not to suffer any discrimination as an African-American. Ethnicity and its visibility however are not neutral: it is due to his ethnicity that Ahmed

is chosen to work as an interpreter, despite the fact he has not mastered the language. Ahmed and Nasser's ethnic visibility is exploited by the system, that uses it to gain the prisoners' confidence, whereas their Americaness, that would allow them to "fit in" (the mantra of the play), is always questioned and undermined. The balance and coexistence of ethnic and political identity is constantly unstable, depending on – and here lie the grounds for accusations – the subject's willingness, rather than on social pressures and forces. This is why Ahmed is suspected of disloyalty, of not having provided enough information, of not being cooperative enough. *He* is seen as not allegedly wanting to fully belong, it is *he* who contradicts his Americaness. Loyalty is a key word in Ahmed's story, precisely because everything is supposed to come down to his will. By focusing explicitly on the issue of the protagonist's loyalty – to his workmates or his family, to his ethnic background or the US – *Language Room* erases the role of social and political pressures on Arab-American lives after 9/11.

However, self-declared loyalty is not enough to determine "which side you are on" of the Arab-American dichotomy – citizenship and ethnicity cannot be disassembled easily, particularly if ethnicity is both the working tool and the trigger of social fears. And especially if citizenship is not a status that can be taken for granted, but a transitory condition based on social consensus that can always be erased.

4 Deviancy as Otherness

Besides relativising and undermining the value of political citizenship, the recourse to 'deviancy' is a further strategy that enforces the process of 'Othering' and making the other recognisable. Deviancy here is intended as a departure from a norm that is strategically (and visually) constructed in order to promote an exclusive form of citizenship and political belonging, although that form is not exempt from contradictions. In the two plays, relational and sexual deviancy in particular are depicted as the elements most closely linked to 'terrorism': both are perceived as perversities, the latter related to the political facet of identity, and common in stereotypical representations of Arab-Americans (Frey 2008, 6). Fadda-Conrey notes how in *Back of the Throat*,

> The agents' strategy of disassembling his (Khaled's) behavioral normalcy leads to the erosion of his citizenship and the rights that it should convey. After all, in the post-9/11 national security state depicted in the play, the only citizenship allowed or deemed safe is of the hetero- and homonormative, compliant, and docile kind. (2014, 167)

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 213-228
e-ISSN 2499-1562

Khaled is proven to be Other and thus "less American" by establishing that he is deviant, disturbed on an emotional level and in his relationships – a dysfunctionality (a common trope in the depiction of the Arab terrorist) underlined by Beth, his former girlfriend, angry about the end of their love affair. Khaled's sexual fantasies and desires come under scrutiny. And, in a dubious but effective syllogism, whatever is hidden by an Arab-American becomes proof of an involvement in terrorist activities – including, for example owning porn magazines, although pornography is not a crime, as Khaled points out. Both sexual deviance and terrorism are directly related to the trope of (in)visibility. Like most relational and sexual deviancies, terrorism too requires its own converts to conceal themselves, and the greater the invisibility, the more successful the effect.

Beside porn magazines, other aspects of an assumed non-normative sexuality also become suspect, in this case Khaled's passivity regarding sex and – as alluded to by Beth – his alleged infidelities with people he furtively met in the park. Here again, terrorism and relational perversities overlap: whereas Khaled justifies the encounters as meetings with other writers, these encounters are interpreted at first as love affairs by Beth, and then as terrorist activities by the agents and Beth after 9/11 attacks. The connection between non-normative sexuality and terrorism is even more evident in the accusations made against Khaled by the third woman, the stripper that reports Khaled meeting Asfoor in a nightclub. Khaled's disinterest in Jean's lap-dance show connects the charge of terrorism to Khaled's failed heterosexual desire, and heterosexual desire is connected with patriotism, as Fadda-Conrey notes:

> In some productions of the play, Kelly Cupid herself performs such an intermixture of heterosexuality and patriotism through her American flag-inspired costume, which confirms the binary of healthy patriotic heterosexuality versus perverse homosexual terrorism. […] What becomes clear in the second part of the play is that the basis of the agents' conviction of Khaled's guilt is intricately and closely related to what they perceive as his questionable non-normative sexuality. Even though the strip search does not yield a confirmatory tattoo sighting, a guilty or innocent verdict vis-à-vis any terrorist act remains irreversibly connected to Khaled's sexuality. (2014, 169)

Heterosexuality as a patriotic act versus hidden and violent homosexuality/terrorism is another element of the culturally constructed relation between the body and the nation. Beth compares the 9/11 attacks to the rape of a woman multiplied by thousands – something Khaled is accused of enjoying. In the lap dance show, the healthy, heterosexual woman's loyalty to the US is evinced by both her wearing

(and then stripping off) the American flag and her telling the agents everything she thinks she knows, including what she could not see, but only imagine. Here visible patriotism contrasts with the invisible bodies of the two suspects, Khaled and Asfoor, hidden in the club toilets for their alleged homosexual intercourse, terrorist activities, or both. Failed masculinity is equated with failed patriotism: it is not a coincidence that one of the forms of physical torture suffered by Khaled (and by many prisoners in real life) is the violation of Khaled's private parts with a kick – symbolic of the violation of all suspected and persecuted men, and at the same time of the revenge for the masculinity of the American self / state violated by the 9/11 attacks.

Sexual humiliation is also recurrent in *Language Rooms*. One of the first accusations against Ahmed, and the first reason for suspicion, is his refusal to demonstrate his masculinity by taking communal showers. His yearning for privacy and invisibility, his right to hide his body and his virility from public view, exposes him to the suspicion of having homosexual tendencies. Samir too experiences psychological and physical humiliation regarding a body-related deviancy. Besides being stripped in front of his son and the agents, he is also worried that he might be forced to ingest milk, to which he is allergic, in a new form of torture devised for terrorists.

> A lot of suspects are – strangely – lactose intolerant. We don't know why. There's a study underway to determine if there's any connection between lactose intolerance and – some of more extremist behavior we see. (LR, 179-80)

Intolerance to milk, a "deviancy of the body", is also associated with terrorism, underlining the culturally constructed link between terrorism (the product of a dysfunctional mind) and physical dysfunctionality – bodies whose visibility and invisibility are culturally, socially and politically constructed as well.

5 Spectral Bodies

In their downward spiral from polite conversation to intimidation and torture, both *Back of the Throat* and *Language Rooms* show a system of state security where multiple types of violence rely on reclusion and the invisibility of specific bodies. Both plays are set in spaces where only the victims and perpetrators know of the abuses, and spectators are forced to take on the disquieting role of reluctant witnesses.

While detention is explicit in *Language Rooms*, it also plays a key role in *Back of the Throat*. Khaled's private space, his home, is violated by the policemen, who search it and turn it into a prison. Here

they are free to psychologically, and then physically, abuse him, far from view. In *Language Rooms*, this same function of secluded space is made explicit (and under the aegis of the state) by setting Ahmed and Samir's story in the detention centre. Like Khaled, Ahmed also experiences the violation of his privacy – not a private physical space, but an emotional one - with the system of control tearing down the barrier he built to keep his job separate from his past and family. The encounter between son and father creates a short-circuit that gives a new significance to the meaning of 'detention': whereas for Samir the cage is the condition he has been living in by being estranged from his loved ones (LR, 173 "I've been in prison since my family was lost to me [...] Your mother dies, you and your sister leave"), for Ahmed his father's arrival in the detention centre marks the beginning of torture, since he and Samir "kind of cancel each other out" (LR, 168). And since the visions of what constitutes a prison are different, so too will the abuses suffered be different.

The most disturbing form of violation is surely that suffered by the body. While psychological torture could perhaps be deemed less unacceptable, physical torture is decidedly more problematic in Western culture. As suggested by Najjar (2015, 217-18), one useful concept to understand how forms of physical torture on Arab-Americans in the aftermath of 9/11 came to be accepted, or justified, although not explicitly, is Judith Butler's theory of "derealization" (Butler 2004, 33), or the "interminably spectral" (Butler 2004, 33-4) – a process that, according to Butler, started in 1968 and reached its peak after 9/11. Just as citizenship can be deemed 'visible' (the passport shown by Khaled – a legal status) or 'invisible' (the social value of that status), bodies too are socially constructed with multiple readings and meanings related to (in)visibility. Butler focuses on the social vulnerability of bodies, noting that although a sense of grief or anguish for every human who suffers is the rule, some humans nevertheless become deemed as less worthy of grief than others, especially if they can be classified as the "Other", i.e. if recognised as different from us. 'Spectral' is a term applied to somebody that is perceived by the mind as not existing, or not human, conceivable as pure abstraction or pure materiality – as happens with distant images of enemy soldiers in battlefields filmed by drones, as though they were mere dots in a videogame, or (in terms of pure materiality) people objectified in war pornography. 'Spectrality' occurs through recognising the Other as an abstract idea or a composite of physical parts, rather than as a human being, with individuals no longer associated with humanity but objectified, and thus becoming visually consumable.

Categories and stereotypes are clearly functional to 'derealisation': objectification and de-humanisation can be achieved by negating individuality, a fact that legitimates situating a whole group at the mercy of a hegemonic power structure, placing that group under

surveillance and subjecting it to dehumanising situations, irrespective of whether its members are innocent or guilty. In both plays the dematerialisation of the body and dehumanisation – mainly via acts that negate the subject's sensitivity – are emphasised, both through words and deeds. Bartlett starts employing words when he uses one of his threats to evoke the ultimate reduction of the self into an abstract form: "Right now you're standing on our permission not to be disappeared into little atom-sized pieces of nothingness" (BT, 27). In *Back of the Throat*, dematerialisation of the body is represented by the figure of Asfoor, the terrorist whose body was erased by his own violence. At the same time, Asfoor is the most 'tangible' part of the play, inspired as he is by Mohammed Atta, and being the ghost that resists the process of dematerialisation and refuses to become spectral: "I'm bleeding into you and there's nothing you can do about it" (BT, 30), are his first words when he appears onstage, reminding Khaled and the spectators that he was (and must be remembered as) flesh and blood, and warning them that his materiality, in real and metaphorical senses, affects everybody, including the audience.

Language Rooms portrays several forms of torture that can be inflicted on individuals, from the psychological pressure on Ahmed to the objects shown onstage to be used for physical torture on suspects. In this play the process of derealisation is even more strongly articulated and affects several characters onstage. The first form of derealisation is the one employed on prisoner's bodies. The prisoners are victims of spectacle and action, as we are reminded by Ahmed and Nasser when they discuss interrogating blind, naked people and allude to the use of their equipment, including the newly arrived "meditation suit", a wetsuit that is used to extract information from prisoners by completely isolating them from the rest of the world. The objectification of prisoners' bodies is rendered even more explicit in Kevin's words, when he confesses that "We love unpacking people, so to speak, like those Chinese boxes or Russian dolls" (LR, 146), peeling away layers and layers of clothes and dignity.

Derealisation is also inflicted on both Ahmed and Samir. The psychological pressure on Ahmed is so powerful that he himself voices his sense of becoming invisible and immaterial: "It's like I'm being disappeared down someone's rabbit hole and I don't know why" (LR, 162), he admits when questioned by Kevin. As for Samir, one of the methods used to negate his humanity is by negating the most human feeling he was allegedly moved by – love, for the Imam's wife as well as for his own son, who perceives him as insensitive and excessive in his religious conformity.

As suspects, both Ahmed and Samir are also menaced by physical violence. When Kevin suggests that Ahmed should ask Samir to undress to apply the protocol, the latter's desire for invisibility in order to cover his betrayal stands in contrast to the humiliating visibility

of his body in front of his son, a visibility that makes him even more vulnerable and exposed to violence, although in the end the threat of violence is not acted out.

Though Samir is presented as the suspect, Ahmed turns out to be the real target of the system; and he is the victim of the full dematerialisation process. At the end of the play he is speechless and invisible, caged in the plexiglass box and inside the 'meditation suit'. Kevin had previously noted, "When I said you're like a son to me – you are. A confused son. Who isn't quite comfortable in his own skin" (LR, 186), and a chilling new skin is therefore provided by the state. Through the plexiglass box and the meditation suit, visibility and invisibility become entangled in order to fully enhance the derealisation process: while the torture must be visible (the plexiglass box), the physical suffering is cancelled through the meditation suit, and, with it, the political responsibility of that act. This space for 'thinking' is the perfect metaphor for what Arab-Americans have been asked to become: pure thought, in cages of the body that are cages of the mind, muted and invisible – with no rights, no body nor language, exactly what post 9/11 paranoia and the War on Terror forced them to be.

Bibliography

Almostafa, M. (2015). "Rethinking the Stereotypes and Violence Against Arab Americans in El Guindi's *Back of the Throat* and Shamieh's *The Black Eyed*". *Studies in Literature and Language*, 10(4), 41-50. http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/6776.

Alsultany, E. (2012). *Arabs and Muslims in the Media. Race and Representation After 9/11*. New York: New York University Press.

Amaney, J.; Naber, N. (2008). *Race and Arab-Americans before and after 9/11*. Syracuse: Syracuse University Press.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Diamond, E. (ed.) (1996). *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge.

El Guindi, Y. (2019a). *Back of the Throat* (2006). *The Selected Works of Yussef El Guindi*. New York: Methuen.

El Guindi, Y. (2019b). *Language Rooms* (2012). *The Selected Works of Yussef El Guindi*. New York: Methuen.

Esch-Van Kan, A. (2012). "Amazing Acrobatics of Language - The Theatre of Yussef El Guindi". Hornung, A. (ed.), *Arab American Literature and Culture*. Heidelberg: Winter, 151-69.

Fadda-Conrey, C. (2014). *Contemporary Arab-American Literature: Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*. New York: New York University Press.

Freij, M. (2008). *The Lighter Side of Evil: Arab American Artists in New York*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of Emory University in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Anthropology.

Grewal, Z. (2014). *Islam Is a Foreign Country. American Muslims and the Global Crisis of Authority.* New York: New York University Press.

Kadi, J. (ed) (1994). *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*. Boston: South End Press.

Mohammed, A.S.M. (2006). "Exacerbation of Panic Onstage: Ethnic Problems and Human Rights Violations in Yussef El Guindi's *Back of the Throat*". *Studies in Literature and Language*, 3(3), 2006, 165-73. http://www.cs-canada.net/index.php/sll/article/view/2208.

Naber, N. (2012). *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*. New York: New York University Press.

Najjar, M.M. (2015). *Arab American Drama, Film and Performance: A Critical Study, 1908 to the Present.* Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

Samhan, H.H. (1999). "Not Quite White. Racial Classification And the Arab-American Experience". Suleiman, M.W. (ed.), *Arabs in America. Building a New Future*. Philadelphia: Temple University Press, 209-26.

Shaheen, J. (2008). *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11*. Northampton: Interlink Publishing/ Olive Branch Press.

Stahl, M. (2016). *Arab and Muslim American Female Playwrights: Resistance and Revision Through Solo Performance*. PHD Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Drama, Tufts University.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Trespassing Boundaries in *Wuthering Heights* Geographical and Environmental Perspectives

Nicoletta Brazzelli
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract The Spatial Turn as a transdisciplinary phenomenon in the Humanities was established in the 1990s, and, especially in the last few decades, geography seems to have pervaded critical analysis and language. According to contemporary geographical and environmental perspectives, the setting in narratives is not only a background defining the place where the plot is located but a complex system that is central to the construction of literary texts. *Wuthering Heights* (1847) provides an excellent case study. Emily Brontë's novel is certainly characterized by its topography. Although different sources had been collected by the writer from a wide range of models across the country in Yorkshire, they were then reassembled to form a landscape that is both familiar and uncanny, self-consistent and reminiscent of real buildings and sceneries. Besides, the dynamics between displacement, departures and arrivals and the seeming immobility of the landscape is a crucial pattern of the novel. In *Wuthering Heights*, the natural world of the moors and its geographies are reminders of history and memory. Brontë's weaving together of emotional stories into the moorlands suggests a mutual exchange between nature and culture. The writer constructs a textured geography representing the cycles of change, family history, and passion that have created that space.

Keywords Boundaries. Emily Brontë. Literary geography. Nature. Wuthering Heights.

Summary 1 An Interdisciplinary Approach. – 2 Topography. – 3 Time-Space. – 4 Treading the Earth. – 5 Hybridity.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-12
Accepted 2021-04-21
Published 2021-07-29

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Brazzelli, N. (2021). "Trespassing Boundaries in *Wuthering Heights*: Geographical and Environmental Perspectives". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 229-248.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/005

> Every story is a travel story – a spatial practice.
> (Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1984)

1 An Interdisciplinary Approach

In contemporary critical perspectives marked by the Spatial Turn, time is no longer the main category of analysis and space has become the major paradigm. Literary cartography, literary geography, geopoetics, geocriticism and ecocriticism have their specificities but they all agree on the omnipresence of space, place and mapping in the analysis of narrative texts.[1] These recent interdisciplinary methods prioritise geographical practices in literary criticism. The common point shared by all these approaches is the cross-fertilisation of categories as different as geography, ecology, psychology, sociology and literature, their intersections, and the way they work on different and overlapping levels. In particular, literature and geography are two interconnected discourses related to space: literature is very often 'invaded' by geography and both are validated by their representations of space. Textual and real places interact and produce "spatial narratives" (De Certeau 1984, 115).

In human experience, places have a spiritual and emotional component in addition to a physical layout and topography (Houston 2019, xiv). Landscapes are not fixed and static pictures because they are created by subjective attitudes and perceptions;[2] the convergence of geographical, cultural and literary expression is crucial for understanding the ways space is conceived, perceived, and represented. The Spatial Turn as a transdisciplinary phenomenon in the Humanities was established in the 1990s as an answer to academics' increasing interest in social sciences for space in the 1960s and 1970s. Geography seems to have pervaded philosophical and critical analysis and language, among other spheres. However, geography has never been too distant from literature and the very categories by which literary studies have been organised are often geographical or spatial: national languages and literatures imply such geographical and political constructions as nation-states, territories, borders, contact zones. Regionalism offers another environmental category to literary studies. Most importantly, the setting is a key feature of all stories, as events take place in a given scenery: this is not only a background defining the place where the plot is located

1 A concise but complete overview of the recent debate on space and on its representation is included in Tally 2012.

2 Wylie 2007 investigates the notion of landscape and the ways of seeing it implies.

but a complex system that is essential to the construction of narratives. Distinctive regions, landscapes, or other pertinent geographical features are crucial to the meaning and the effectiveness of novels. Besides, it is interesting to remark that the chronotope, literally "time-place", denotes the intrinsic interconnection of these two dimensions, and connotes the author's specific attitude to the passing of time and the location of events in a narrative. According to its inventor, Mikhail Bakhtin (1981), it is a formally constitutive category of literature.

Geographers such as David Harvey, Edward Soja, Derek Gregory and Nigel Thrift have demonstrated how the contemporary worldview has occasioned a reassertion of space in critical theories. In postcolonial studies, critics such as Edward Said proposed a geographical inquiry into historical practice in which great attention is paid to spatial experience. At the same time, the work of ecocritics and environmentalists has called attention to concerns over the development and management of natural and social spaces, particularly emphasising problems to do with preservation and sustainability.[3] Spatial literary studies, or the Spatial Humanities more generally, offer an approach to literary and cultural texts, ranging across periods and genres, that emphasises the relations between space and writing. Geocriticism, theorised by Bertrand Westphal (2007), in particular, makes possible analytical approaches to textual geographies, conceived broadly enough to include the real and imagined spaces of literature, which in turn reflect, shape, and transform the real and imagined spaces of the world.

Nowadays, after the Spatial Turn, we are much more aware of the intersection between physical and mental places. Furthermore, it is now acknowledged that geography is not an objective discipline at all, indeed it always includes a subjective point of view and is founded on human perception and imagination. Building upon the massive work on literary geography, several scholars have adopted mapping as a conceptual framework to interpret narratives and to understand how they are constructed and how they work.[4] In any case, it is widely recognised that geography pervades the content, practice and meaning of creative writing; it is simultaneously intrinsic to the interstices of the written word, while weaving its way into them.

3 Among the seminal texts on literature and the environment, it is essential to consider Clark 2010.

4 Literary cartographies are explored by Tally (2014).

2 Topography

Wuthering Heights (1847) provides an excellent case study. From the very first analyses of Emily Brontë's novel, the relationship between the text and the geographical context was underlined. The first anonymous reviews employed many references to this crucial question. Various reviewers criticised *Wuthering Heights* for its setting and focused on the geography in Brontë's work. On 25 December 1847, in the *Athenaeum*, for instance, an anonymous critic wrote of

> those congenial and remote districts where human beings, like the trees, grow gnarled and dwarfed and distorted by the inclement climate. (Brontë [1847] 2019, 272)

Brontë's narrative is certainly profoundly characterised by its topography, including the valley, the moors, the two mansions and annexed properties. Although the sources had been meticulously collected from a wide range of models across a large area of the country in Yorkshire, they were then reassembled to form a landscape that is both familiar and uncanny, self-consistent and reminiscent of real buildings and places. Brontë's rearrangement of several details taken from different sites gives shape to a perfect microcosm. Contemporary reviewers also acknowledged the exotic foreignness of *Wuthering Heights* as the basis of its appeal: both Brontë's contemporary and later readers often spoke of the text in tones of wonder and, sometimes, of horror that such strange geography was to be found within England's borders. As the critical reception of the novel changed, it became clear that the act of reading this text, with its remote landscapes, with its characters who are as unbound and savage as the land itself, introduces the readers to strange people and weird places representing otherness.

> To strangers… who are unacquainted with the locality where the scenes of the story are laid; to whom the inhabitants, the customs, the natural characteristics of the outlying hills and hamlets in the West-Riding of Yorkshire are things alien and unfamiliar… To all such *Wuthering Heights* must appear a rude and strange production. The wild moors of the north of England can for them have no interest: the language, the manners, the very dwelling and household customs of the scattered inhabitants of those districts, must be to such readers in a great measure inintelligible and – where intelligible – repulsive. (Brontë [1847] 2019, 306)

It is on this wild setting that Charlotte Brontë's preface to the 1850 edition of Emily's novel focuses: in choosing to advertise her sister's text in terms of its alien cultural and geographical nature, she

frames *Wuthering Heights* as a work that can take ordinary readers on a tour of new landscapes, people and behaviours. Lockwood, the first narrator, leaves London to find peace in Yorkshire and gradually perceives this place as exotic and terrifying (Gruber Godfrey 2011, 2). According to him, a foreigner and a traveller, it is a "beautiful country" removed from the "stir of society" and a "misanthropist's heaven" (Brontë [1847] 2003, 3). In fact, the Brontës were at home on the moors: a desolate and inhospitable place of entrapment as well as a site of physical and imaginative freedom. The image of Emily energetically striding across the moors is very popular, along with Catherine's and Heathcliff's wanderings over Yorkshire land (O'Callaghan 2018, 93). Her family's pedestrianism also finds expression in *Wuthering Heights*, especially through Mr. Earnshaw's walk to Liverpool (where young Heathcliff is found and brought to the Heights). It is interesting to note that affective geographies consider space and place beyond their material properties while recognising that this "beyond" of "imaginary places, ideals, and real but intangible objects underpin and produce material places and social spaces"; thus relations of affect "illuminate both our power to affect the world around us and our power to be affected by it, along with the relationship between these two powers" (Berberich et al. 2013, 314-15).

The novel's scenic background is based on Brontë's native moors and the isolated houses of local families. Wuthering Heights has generally been associated with Top Withens and Thrushcross Grange with Ponden Hall. Emily was also indebted to features of the landscape around the school where she taught at Law Hill (in the area of Halifax).[5] The action of the novel is entirely concentrated in one locality, as a distance of only four miles separates Thrushcross in the valley from Wuthering Heights on the hill, and the distance from the park boundary of the Grange to the edge of the moor is considerably less. From the Grange the moorland hills are clearly visible and the landmark of Penistone Crags, usually identified with Ponden Kirk, fascinates the younger Catherine, as she gazes at it from the windows of her home.[6] Although both houses are strongly rooted in their specific terrain, local industrial activities and the role of handweavers are not mentioned, and the village of Gimmerton is fictional and does not match any real location. Instead, it is the seasonal activities of the country year which determine the routine of life at Wuthering Heights: for example, at the beginning of harvest, after giving orders for the work on the farm, Mr. Earnshaw makes his journey to Liverpool; on a September evening Nelly Dean is gathering apples

5 On Emily's stay at Law Hill (1838-39) see Chitham 2018.

6 At the basis of the outcrop of gritstone there is a hole in the rock, to which Cathy refers as a "fairy cave" according to a local legend (Brontë [1847] 2003, 123).

in the garden of Thrushcross Grange when Heathcliff reappears after three years.

Problems have arisen with attempts to match the landscape in *Wuthering Heights* to the Haworth region, because Emily's novel portrays a single rural parish including several Yorkshire landscapes. Brontë's representation is most probably a collage of multiple places in West Yorkshire, close to Haworth. The title situates the main house and its inhabitants on the stormy English moors: the severe weather is an appropriate setting for the tumultuous relationships depicted in the novel. The savagery of such a landscape contributes to the isolation and confinement defining Brontë's narrative world, dealing with a closed group of characters living on their self-destructive passions, with no sense of a society beyond Wuthering Heights and Thrushcross Grange (Altick 1991, 129). These fictional figures live closer to nature than to civilised society, and their connections also survive death thanks to the haunting nature of the scenery. Wuthering Heights takes a defensive stance against both weather and all newcomers, it is both a farm and a fortress (Duthie 1986, 224). The sky and the weather are essential to the scenes, and it is the wind and especially the storms that epitomise the spirit of the novel. The power of the north wind blowing across the ground behind the house is clearly shown by the excessive inclination of the few stunted firs.

The landscape, featuring its westward flowing stream, its manor house and its extensive parkland juxtaposed with different patterns of farming is a rearrangement of several qualities in a small area of the late eighteenth-century landscape, forming a microcosm of Yorkshire (or of England as a whole). Dominating the foreground is the earth in its dual aspect of hill and valley, but the rock foundation is underlined. Penistone Crags are bare masses of stone "with hardly enough earth in their clefts to nourish a stunted tree" (Brontë [1847] 2003, 90), but they are also golden rocks in the setting sun. Nelly Dean prefers the moorland heather to the rocks and the trees of the valley, while Catherine associates their primordial function with the depth of her love for Heathcliff:

> My love for Linton is like the foliage in the woods. […] My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath. (Brontë [1847] 2003, 82)

Her daughter Cathy, born at the Grange, is attracted by the distant view of Penistone Crags, and by the moors in summer, but she is not really in her element there, like the flowers she transplants to the Heights, because she belongs to the green valley.

As Christopher Heywood (1998) notes, the Yorkshire scenery in *Wuthering Heights* is hardly realistic; instead, it is a composite landscape created by Brontë, rather than an exercise in the accurate de-

piction of real locations. Indeed, the geographer Doreen Massey asserts that space is the product of negotiations between experience and the imagination; it does not exist prior to identities and their interrelations with the land (2006, 10). Heywood further remarks that despite Charlotte's insistence that the novel was set on the wild moors of northern England, the Brontë family lived in an area that had been "a populated and industrialized community since the expansion of the woolen industry in Tudor times" (1998, 14). The transformation of the panorama by modern industry would have been apparent to Emily, even though she preferred to immerse herself in the natural environment surrounding the family home. Both sisters, however, seemed aware of the novel's potential attractiveness to readers who wanted the vicarious experience of foreign places and characters. Indeed the Yorkshire moors of northern England had long been sites of tourist literature. In this sense, it is interesting to consider the character of Lockwood and the ways he reads and, more importantly, misreads, the geographies of the moorlands he visits and their inhabitants (Gruber Godfrey 2011, 1).

According to Heywood's decisive studies, a landscape bearing the characteristics of the Yorkshire Dales appears in the first part of *Wuthering Heights*, and Brontë's descriptions portray Gimmerton as a village in a rural parish with bare uplands and a tree-lined plain. Two lofty limestone peaks surmount a valley running south-west across the coastal plain to Liverpool. The valley runs southwards for more than two miles, its beck passing close by a lonely, two-storeyed farmhouse of ample proportions. The moors appear in close-up in the second half of Brontë's story and especially where the heather and bilberries climb over the wall to reach the grave of the elder Catherine. By defining her Dales setting in general terms, and combining it with the moorland of the southern Pennines, Emily created a generalised Yorkshire setting for her story. She used a disguise of the Dales by always referring to a valley (Heywood 2001, 188).

The only substantial reference made to the world outside the Heights is to Liverpool (Brontë [1847] 2003, 50-1). Urban centres such as Leeds, Bradford and Halifax, all near Emily's home in Haworth, and all prominent components of the West Riding landscape, are excluded. It was a world in rapid motion that witnessed the striking mid-Victorian transformations of nature and work in both town and country (Bowen 2014). The fact that Liverpool is "sixty miles each way" from the Heights for the pedestrian traveller enables Emily to emphasise the physical isolation of her fictional creation by excluding modern environments from its confines. The geography of *Wuthering Heights* is purposefully abstracted and insulated, removed from any kind of macro-geographic context. The theme of otherness is fundamental to *Wuthering Heights*, yet alterity cannot be generated within the isolated primary context and is therefore reliant on the ex-

ternal world for its creation. Indeed, it is because Heathcliff comes from outside that the most significant alien force in the narrative can be established inside. Heathcliff's otherness has generally been interpreted in terms of his obscure social and racial background. The character also disappears into the outside world for three years, during which time he grows immensely rich: the source of his wealth is left unexplained, and the reader, like Lockwood and Nelly, can only speculate over its origin (Poklad 2017, 105). The text's external world is not merely the location of Heathcliff's indefinite origins, but also the place of the economic development he undergoes. Besides, Liverpool was the site of the British slave trade and Heathcliff's enslavement as a child results in his trasformation into the master of Wuthering Heights as an adult.

Although several geographical explorations of the novel have been concerned with relating Emily's textual geography to a real one, such as the study by Everard Flintoff (2006) establishing real-life counterparts for the text's spaces and places, the topography of *Wuthering Heights* is actually a textual spatial configuration, which includes and mingles Gothic and Romantic imaginary environments emerging from the mythical and fantastic tales of the late eighteenth century and the otherworld of dreams, nightmares and supernatural creatures. Defined as "representations of other places – of people and landscapes, cultures and 'natures' – that articulate the desires, fantasies and fears of their authors and the grids of power between them and their 'Others'" (Gregory 2009, 282-3), imaginative geographies are much more than products, they are also aesthetically and ideologically "performative". Locations shift from the author and the ideological content of discourse to their very textuality.[7]

A direct reference to King Lear (Brontë [1847] 2003, 17) implies acts of violence and brutality as well as suffering projected upon wild spaces.[8] By contextualising her narrative against a natural and sublime landscape, and by ultimately delivering that narration through Lockwood, an external character, Emily asserts the artistic dominance of primitive, historically regressive landscapes. In this construction, rural Britain as a pre-modern environment ultimately conveys its immutability (Poklad 2017, 107).

7 Imaginative geographies were introduced to human geography by Derek Gregory in the mid-1990s and have since been part and parcel of the discipline's conceptual apparatus.

8 Moorhouse Marr (2020) explores the relationship between *Wuthering Heights* and *King Lear* drawing comparisons between the two texts at different levels.

3 Time-Space

Wuthering Heights is concerned with literal spaces, such as nature and home, ideological spaces, such as the private and the public, and liminal spaces, implying the transition from life to death (Sim 2004). Brontë's representation of domestic space in the novel challenges the Victorian ideal of the home as a female domain that is harmonious, moral and safe. In the narrative homes are corrupted by economic, political and social affairs that are traditionally linked to male power. The public sphere and events belonging to the social context determine domestic structures and relations. Lockwood's opening description of the exterior of Wuthering Heights epitomises Gothic space because the house is located on a barren, inhospitable terrain, where the wind, with its uncontrolled natural energy, has shaped the trees and accounts for the "narrow windows" (Brontë [1847] 2003, 4) of the Heights, suggesting its concealment from the outside world and its prison-like nature for those contained in it. Wuthering Heights resists foreign intrusion but is also unwilling to release its occupants. The "grotesque carving" (Brontë [1847] 2003, 4) which characterises the threshold of Heathcliff's dwelling presents it as a liminal space that alters those who cross it. The interior of the house lacks all the features of the idealised Victorian home, being spartan, masculine, and old-fashioned. Wuthering Heights is a domestic space dominated by patriarchal values and power rather than a female domain centring on maternity and the development of the physical, moral, and spiritual life. Heathcliff's usurpation of Wuthering Heights and Thrushcross Grange can be interpreted as a kind of inverted colonisation, as the dispossessed subject reclaims the rights and property monopolised by the landed gentry. *Wuthering Heights* exploits conflicts between domestic, cultured spaces and natural, uncivilised spaces; through the character of Heathcliff the novel questions the patterns of cultural imperialism and social inequality occurring in late eighteenth- and early nineteenth-century Britain.

The text's primary chronotope enunciates well-known characteristics:[9] *Wuthering Heights*'s fictional landscape is rugged and remote, carefully configured to avoid references to modern external time-space environments. The temporal structure of this world is similarly constructed. Lockwood's observation that "time stagnates" (Brontë [1847] 2003, 28) at the Heights conveys the temporally retarded features of this place. The only threshold opening toward anything

9 Another concept to be juxtaposed with the chronotope is the "storyworld": the storyworld highlights the world-making power of narrative texts. Storyworld scholars argue that narrative comprehension relies upon readers interpreting textual cues to make mental models of a text's world and inhabiting those models emotionally (James 2015, 10). Clearly storyworlds are moulded by space as well as by time.

modern in the surroundings of the Heights is Thrushcross Grange, the estate occupied by the landed Linton family. In this "splendid place" the products of the modern world, in the form of "crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold", with "a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre" (Brontë [1847] 2003, 48), serve as a material and aesthetic counterpoint to the bleak primitive environs of the Heights and the moors that surround it, thus reinforcing the social divide between the wealthy Lintons and the decaying Earnshaws. The regressive environment of the Heights fosters the profound and obsessive relationship between Heathcliff and Catherine Earnshaw, which is destroyed because the heroine's life is spent at the Grange, where she is civilised and has her sincerity repressed.

Brontë's story seems to simultaneously invoke and reject the nineteenth-century interest in the picturesque by including the opposition between the traveller and the native. Hence the crucial role of Lockwood as a narrative voice within the text: his difficulty in understanding the world of Wuthering Heights depends on the fact that he is a member of urban society, witnessing the "foreign nature of the verbal and interpersonal exchange in this microcosmic oral society" (Gruber Godfrey 2011, 5). Lockwood has travelled to this landscape to escape his everyday life, seeking solitude and isolation. His tenancy of Thrushcross Grange is essential to his narrative stance and therefore to our response as readers of his story and the other stories it frames. Lockwood's temporary occupancy of the house marks the nature of his relationship to the locality.

Brontë creates a socially and culturally inept tourist-narrator who invites readers to capture the awkwardness, the foreignness and the unfamiliar territories within the landscape he visits. The narrative tension between native and tourist perception continues throughout the novel. Although Nelly's story is "not exactly the kind which I should have chosen to amuse me" (Brontë [1847] 2003, 153), Lockwood listens to her until he has recovered from the fever caught upon his arrival in the north country. He believes he is superior to Heathcliff, Catherine and the others thanks to his morals, his clear judgment, and his ability for rational thought: as the quintessential tourist in the quiet rural landscape who marvels at how simple life is there, Lockwood seems to lack any understanding of the complexities or histories of that space. However, Nelly is providing him with important historical, geographical, and cultural information. As someone accustomed to the milder climate of southern England, Lockwood is inclined to notice local weather, and the more so as it affects his movements or excursions. Lockwood's unpleasant experiences of snow and wind on the Heights and on his walk back to the Grange also mirrors Isabella's account of the wintry conditions prevailing at the Heights during her sojourn there as a bride, as well as

her account of her snowbound return to the Grange. Lockwood's descriptions also serve as a means of anticipating Catherine's presentation as a tragic figure.

The weather has a decisive influence on the plot (Tytler 2016). Catherine is stricken with a delirious fever because she spent the night in soaked clothes and this event gives rise to a series of dramatic consequences. Minor details, too, lead to crucial outcomes, for instance, it is because of one rainy night that Nelly gets her feet wet on her walk to the Heights with Cathy the following morning, and she is ill for three weeks, leaving Cathy to pay visits to her cousin Linton. Without any doubt, the bad cold Lockwood catches as a consequence of his wintry journey back to the Grange renders this restless figure immobile enough to be disposed to hear most of "Heathcliff's history" on and off during the time he is confined to his bedroom. Emily Brontë uses weather for structural purposes: Cathy's first meeting with Hareton at the Heights happens because one July morning she appears to have been prompted by the hot weather to ride off on a forbidden excursion to Penistone Crags. But the weather is also meant to serve a symbolic function. Lockwood's detailed account of the snowstorm is intended to underline symbolically the poor conditions of the household at the Heights under Heathcliff's rigid jurisdiction. Emily makes use of weather to draw the readers' attention to significant moments in the portrayal of her characters' emotions and relationships.

4 Treading the Earth

In *Wuthering Heights*, the action is the landscape. According to David Cosgrove (1984), the landscape (as form, meaning, and representation) actively incorporates the social relations that go into its making. The landscape is both an outcome and the medium of social relations, both the result of and an input to specific relations of production and reproduction. The details of the descriptions are justified in the economy of the narration by the impressions made by particular scenes on the main narrator Nelly Dean: for her, places are landmarks in a physical as well as a spiritual sense. The focus of interest in *Wuthering Heights* is never on nature in itself, but always on its significance for the actors in the drama. The scenery is seen with the inward eye; the bond between individual and nature is so close that the impressions of the characters seem as visible and tangible as the physical reality. It is especially Catherine who is the embodiment of nature, as several episodes show, for example the longing she has in her delirium to be "among the heather on those hills" (Brontë [1847] 2003, 125-6). Catherine's fevered vision of the moors also expresses her sense of spiritual exile. When she recalls her escape from the Heights, she says:

> I bounded, leaped and flew down the steep road; then, quitting its windings, short direct across the moor, rolling over banks and wading through marshes: precipitating myself, in fact, towards the beacon-light of the Grange. (Brontë [1847] 2003, 183)

The major changes in the novel are due to a character's arrival at Wuthering Heights or Thrushcross Grange, or to a character's leaving one or the other household. Besides, it is only during this relocation from one or both houses that any change occurs in that character. There are many points in the plot where a character's arrival or return creates a turn in the story, and the turn that each instance creates has a significant influence on how the narrative unfolds. Around Wuthering Heights and Thrushcross Grange, Emily Brontë has constructed a mysterious void that hovers over the Gimmerton area, often creeping onto the moors with the fog and mist by night, or blowing in with the breeze by day. This vagueness is what the characters who leave the Heights and the Grange are forced to traverse, and their experiences in this realm of mystery are what transform them (Dodworth 2012, 126).

The first arrival in the story is, of course, Lockwood's. He is a stranger as he is a native of the world outside the moors of the Heights and the Grange, the world to which the other characters in the story are quite oblivious. Arrivals and departures also take the form of escapes: this happens in the case of Heathcliff and Catherine, but also of other characters. Isabella runs away to the unnamed, unmentionable world outside and never returns in person. Instead, she comes back in the form of her sickly son Linton, who, being a foreigner to the moors, is unfit for survival in such a harsh environment. Linton's father, Heathcliff, is strong, while Linton is weak and slowly declines into a lingering demise. Cathy's trek across the mysterious realm of the moors towards the destination of Penistone Crags on her little pony is also a fateful journey, as Cathy never reaches the Crags but instead stops at Wuthering Heights along the way, never to go further. While at the Heights Cathy re-encounters her lost cousin, Linton: he has been only a few miles away since they were separated on his return to his father's country. As a result, Cathy falls into the trap that Heathcliff has set.

Exploiting and recasting picturesque ideas about the Yorkshire landscape, Emily framed her story within Lockwood's experience of a terrifying storm at the beginning and a complementary calm at the close of his narrative. Brontë constructed the moorland as a source of regeneration for a society corrupted by slavery and by its moral counterpart, enslavement to passion. For this reason, her moorland excursions prepare the younger Catherine for her role in restoring the order of the estate.

Heathcliff's arrival at the Heights is a birth scene, in that the boy's origins, apart from Mr. Earnshaw's collecting him from the streets

of Liverpool, are completely unknown. Emily Brontë seems to hint that Heathcliff is the offspring of gypsies, and he is certainly dark in features and complexion. Therefore, Heathcliff can never really belong to the moors. Terry Eagleton (1995, 1-26) sees Heathcliff as an organism that has been removed from its indigenous ecosystem and relocated to another where it has become an uncontrollable pest that thrives as a result of the lack of natural predators. But whatever Heathcliff truly was, and wherever he originated, Catherine Earnshaw falls in love with him. After she proudly states "It would degrade me to marry Heathcliff now" (Brontë [1847] 2003, 73), Heathcliff leaves the moors and when he returns, he is mysteriously changed in manner. Thrushcross Grange as well as Wuthering Heights are brought under his control. While the evil characters are rendered more powerful by the moors, the good characters are rendered weak or sick and die.

The final occurrence of absence and return is again performed by Lockwood: he departs after hearing the conclusion of Nelly Dean's dreary narrative up to the present, not sure whether he will ever return. But, during his absence, the disrupted history of Wuthering Heights is finally redressed, and when Lockwood comes back he discovers that equilibrium has been restored to the moors at the Heights and the Grange, as Heathcliff is no longer alive, and Cathy and Hareton are fond of each other and going to be married. Complete peace is suggested but Lockwood objects to the rumour that the ghosts of Heathcliff and Catherine have been seen on the moors. The novel had started with the association between nature and the supernatural, the snowstorm and the ghost of Catherine at the window and the ghosts of Catherine and Heathcliff reappear in the closing scene.

By representing nature as a physical space where human bodies are bound by a sense of attachment to place, where they lack or learn to retrieve a sensory communication with the environment, Emily can be conceived as a forerunner of environmentalism (Defant 2017, 38). In fact, place is created and maintained through the "fields of care" that result from people's emotional attachment. The notions of "topophilia" and "topophobia" conceived by Yi-Fu Tuan (1977) refer to the desires and fears that individuals associate with specific places, pointing to the sensual, aesthetic and emotional dimensions of space. As both natural body and ghost, in the key scene of Lockwood's dream Catherine can be also interpreted as representing the ecological unconscious inside Lockwood's mind. Besides, Catherine's desire to enter Wuthering Heights matters in terms of regeneration because it refers to a close encounter between the world of human substance and the world of natural elements; her desire reveals a form of material existence that, since it is embedded in nature, surpasses death. The regeneration of life invoked by Catherine is developed from a narrative point of view especially in the second part of *Wuthering*

Heights when Cathy is represented as treading the earth previously trodden by her mother. By recovering the traces of her mother's presence within nature, Cathy reveals the image of her mother as a character deeply connected with nature. The hybrid presence of Catherine as half-human and half-spirit of nature blurs the separation between human and natural, but also between male and female, domestic inside and natural outside in favour of a sense of dwelling on the moor. Catherine's ghost seems to leave an ecological message focused on the value of inhabiting nature, which is central to the novel (Defant 2017, 42).

Cathy's penchant for walking transforms nature into the site of mutual coexistence between earth and humans. Unlike Catherine, who channels her love for nature into her exclusive relationship with Heathcliff, Cathy embraces nature as a way of relating to others. Throughout the novel, characters are often infused with a sense of the healing connection with the earth. Isabella's flight from the prison-house of the Heights, across the moors, literally functions as the beginning of a new life. Even Nelly, during one of her walks to the Heights, recollects her youth when she perceives "a hole near the bottom still full of snail-shells and pebbles" which she and Hindley "were fond of storing there with more perishable things" (Brontë [1847] 2003, 108). More importantly, the heath covering the tombstones of Catherine, Heathcliff and Linton in the final image of the novel shows Lockwood the traces of a story of human lives that pervade the earth and dissolve into the universal soul, including the layers of the natural and human worlds.

The characters who possess an understanding of the cultural geography of the moors cannot separate their human stories from the landscape. Approaching his death, Heathcliff, haunted by the ghost of Catherine, expresses an insight into the complexities of the place's geography, giving a clear sense of the impossible divide between history and terrain:

> For what is not connected with her to me? And what does not recall her? I cannot look down to this floor, but her features are shaped on the flags! In every cloud, in every tree – filling the air at night, and caught by glimpses in every object, by day I am surrounded with her image. The most ordinary faces of men and women – my own features – mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her! (Brontë [1847] 2003, 323-4)

While Catherine's haunting of the landscape is an emblem of Gothic fiction, then, it is also the embodiment of cultural geography: the human stories that once occurred on these moors still live in its landscape, and determine Heathcliff's torment and death. At the very

end of *Wuthering Heights*, a little shepherd boy who is "crying terribly" (Brontë [1847] 2003, 336) tells Nelly that he has seen the dead Heathcliff and Cathy walking on the moors. It confirms how they remain deeply identified both with the landscape and with the sinister and alien presences within it. Their deep sense of belonging to the moors is a source of terror and estrangement for the locals and for readers. Bounded places are fundamental in providing a feeling of community for those who live in them: the perspectives offered by humanistic geography especially investigate the relationships between the character of specific places and the cultural identities of those who inhabit them.[10]

The story of *Wuthering Heights* develops its meaning through the wanderings of the main characters in the natural world. Finally, it seems that Lockwood, the urban man, becomes familiar with the natural world and Hareton, the rural man, can acknowledge who he is because he can read the name of his family carved over the front of Wuthering Heights. The heath covering the tombstones of Catherine, Heathcliff, and Linton bears the traces of a story of human lives that pervade the surrounding world. For Catherine, expulsion from heaven is no degradation at all, because to be thrown back to the earth is to come home. Compounding the spiritual with the natural, Catherine's language endorses happiness as a physical condition, on the earth and on the heath, that is, with Heathcliff (Small 2019, 147-8).

What *Wuthering Heights* adds most to the original pastoral subtext is its deepening of human intimacy with non-human nature through "the eternal rocks" and its extension of human commitment beyond Lockwood's temporary tenancy, and even beyond mortal existence itself (Spencer 1998, 52). The sense of the natural world, in Brontë's text, is never simply just nature. The natural world of the moors and its geographies is instead a space that seems immobile but is transformed, by being altered and filled with reminders of history, culture, and memory. Brontë's weaving of the emotional, human stories into the geography of the moors suggests a mutual alteration between nature and culture. She constructs a textured geography in the narrative, a careful combination of the cultural context and the natural elements of topography, and a suggestive depiction of the cycles of change, family history, and emotion that have created that space.

10 Adams et al. (2001) provide one remarkable collection of essays on place in humanist geography. Place, as a topic of investigation, highlights the weaving together of social relations and human-environment interactions. Since Yi-Fu Tuan's seminal work on the nature of space and place, a groundswell of interest has energised geographical inquiry on these concepts.

5 Hybridity

The strong presence of nature in the novel is a consequence of Brontë's refusal to demarcate non-human nature from human beings and experience. Through the characters of Heathcliff and Catherine, the boundaries between human and non-human nature are presented as permeable. As nature affects human experience or functions as a metaphor for human character, similarly human beings and emotions are frequently portrayed as being part of nature. The storms that descend upon the Heights evoke intense human responses in the tradition of eighteenth-century theories of the sublime. Following her death, Catherine becomes a sublime object for Heathcliff. He sees her image permeating the landscape that surrounds the Heights and within the house and she becomes a pervasive presence. For him, her spectral image is a source of Edmund Burke's delightful horror producing a mixture of pain and delight. *Wuthering Heights* seeks to call into question the distinctions between the sublime, the beautiful and picturesque that were central to eighteenth-century aesthetic discourse. In the context of the prevailing aesthetic theories in Britain, Brontë's moors fell outside of the three categories, because they were deemed to be a barren, ugly, and inhospitable landscape that was therefore incapable of evoking valuable moral feelings. For Lockwood, the moors elicit feelings of gloom and pose a threat to existence. As a city dweller, at first Lockwood cannot decipher the landscape that renders him incapable of appreciating and understanding that space (Sim 2004).

Brontë suggests that landscapes are perceived in different ways by the characters, depending upon their personal experience and what that space means emotionally, historically, and economically to the viewer. This approach mirrors the individual perceptions of space in the phenomenological perspective which involves, according to John Wylie (2019, 135), lived experience and subjective impressions. While phenomenology is connected to romantic traditions of thinking it does not necessary presume or idealise any romantic sense of belonging or any sense of stable and given selfhood. In contrast to Lockwood who sees the moors as barren and a threat to his livelihood, for Catherine the moors are a source of life. They signify a life-giving space in contrast to the enclosed, cultivated parks of Thrushcross Grange. The moors encourage Catherine's and Heathcliff's politics of resistance against cultural conventions. For these children, the moors, not the home, represent a place of safety and sustenance. In maturity, Catherine continues to view the moors as a life-source, a world from which she feels she is an exile and an outcast when at the Grange.

For all the time he spends in Nelly Dean's presence throughout the novel, listening to her stories, Lockwood cannot understand the way that humans, their lives, and their mistakes interact with the physi-

cal world. Lockwood's last words at the end of the novel, as he passes by the churchyard to look at the graves of Catherine, Heathcliff and Edgar, mark his final reading of the landscape Brontë has created:

> I sought, and soon discovered, the three head-stones on the slope next to the moor – the middle one, grey, and half-buried in heath – Edgar Linton's only harmonized by the turf, and moss creeping up its foot – Heathcliff's still bare.
>
> I lingered round them, under that benign sky; watched the moths fluttering among the heath, and hare-bells; listened to the soft wind breathing through the grass; and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers, for the sleepers in that quiet earth. (Brontë [1847] 2003, 337)

However, this conclusion may also include the opposite interpretation. Understanding this physical place, the small church, the quiet graveyard at the edge of the wild moors, the surrounding isolated landscape, involves much more than seeing its scenic, rustic qualities, vegetation or weather or topography. To understand this space, both the human and the natural elements must be woven together: cultural geography involves a kinetic, dynamic presentation of place, and it marks the antithesis of a tourist's interest in scenes that are picturesque and unchanging. At the end of the novel, readers are struck by the contrast between this quiet scene and the desperate, doomed passions that joined these characters. Nelly herself has just reported that locals "would swear on the Bible" (Brontë [1847] 2003, 337) that Heathcliff and Catherine still walk the moors at night. Lockwood has been told the entire family history of these three people, knows who loved whom, knows who died young, knows who betrayed whom, and is acquainted with the strange, awful love between Catherine and Heathcliff.

Throughout the novel, pursuing desire is intimately connected to the crossing of thresholds. This includes literal thresholds, such as Lockwood's desire to get into the Heights through the door in chapter two, and the ghost-child Catherine's desire for the same thing through the bedroom window in chapter three, and the crossing of ontological thresholds, such as Heathcliff's desire to leave his living hell and be united with the spirit of Catherine. The primary desire explored in the novel through the characters of Catherine and Heathcliff is their craving for transcendence, which occupies a liminal space mid-way between traditional dichotomies of life and death, the material and spiritual, and the immanent and the divine. Catherine's passage to death following her fever and Heathcliff's transformation at the end of the novel represent their respective experiences in a liminal space between life and death. She expresses a sense of entrapment within her body and a desire to escape its earthly limits:

> The thing that irks me most is this shattered prison, after all. I'm tired, tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there. (Brontë [1847] 2003, 161-2)

The road to salvation that Brontë explores through the union of Catherine and Heathcliff further suggests the importance of liminal spaces. On the moors, Catherine and Heathcliff transcend the limits of their separate physical bodies yet reaffirm the ultimate value of human, not metaphysical or divine, love. Similarly, their transcendence and salvation can only exist within nature, essentially through reliving the freedom they experienced as children on the moors. Rejecting the Christian version of heaven and transcendence, Brontë points to a secular idea of salvation that adopts liminal spaces between the material and the spiritual, the immanent and the divine, and situates human love as the most powerful and divine force. Brontë's preoccupation with space is integrally linked to her preoccupation with human freedom in the political and metaphysical sense. *Wuthering Heights* explores how ideologies, social, cultural, religious and aesthetic, can function to compromise the subject's freedom.

In the novel, the fundamental experience of place is displacement (Steinitz 2000). The cry of Catherine's ghost at the window "Let me in – Let me in!" articulate place-related anxiety. "I'm come home!", she says (Brontë [1847] 2003, 25). The home she seeks is a space for herself. It seems that almost everyone from Catherine to Hindley to Hareton to Heathcliff claims Wuthering Heights for their own. For strangers like Lockwood, it is the frightening and unfamiliar world in which one has no safety. Hindley calls Heathcliff a vagabond, refuses him the familiar spaces of Wuthering Heights. Lockwood's displacement renders him inadequate. In the epilogue, the quest for place finishes: Catherine's body rests in the churchyard, poised between the two men in her life, as her spirit roams the moors with Heathcliff. Lockwood continues his restless travels, Cathy and Hareton leave the house behind.

Having established the location of the landscape of the novel within the geography of England, and having meticulously and plausibly built up a detailed picture of the names and speech patterns and landscape patterns to be expected in such an area, the novelist then refuses to link the two together. This may suggest that geography is of little importance. However, the narrative is located firmly in one part of England and many features of the general area are rendered in concrete detail which in its historical context was extraordinary. *Wuthering Heights* emerges as an evocation of the history and society contained in the landscape as a whole rather than a portrayal of Haworth moorland in isolation. The author herself attached great importance both to placing the geography into the appropriate location and to making it separate from the real world. The blurring of the geography at the edges implies that we are not quite certain where the

novel is set and, on the other hand, emphasises the startling clarity at the very heart of the work's topography. Re-reading the novel in the light of geographical and environmental critical approaches develops several important points for re-interpreting the central issues of the text. Brontë has one thought-provoking answer to offer to the crucial question concerning the interaction of the physical and the imaginary. In her poem "To imagination" (September 1844) Emily wrote: "So hopeless is the world without/The world within I doubly prize" (Brontë [1847] 2019, 351).

Bibliography

Adams, P. et al. (eds) (2001). *Textures of Place. Exploring Humanist Geographies*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

Altick, R.D. (1991). *The Presence of the Present: Topics of the Day in the Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Bakhtin, M. (1981). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics". Holquist, M. (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Transl. by C. Emerson, M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 84-258.

Berberich, C. et al. (2013). "Affective Landscapes: An Introduction". *Cultural Politics*, 9(3), 313-22.

Bowen, J. (2014). "Walking the Landscape of Wuthering Heights". *Discovering Literature: Romantics & Victorians*. https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/walking-the-landscape-of-wuthering-heights.

Brontë, E. [1847] (2003). *Wuthering Heights*. Ed. by P. Nestor. London: Penguin.

Brontë, E. [1847] (2019). *Wuthering Heights*. Ed. by A. Lewis. New York; London: W.W. Norton & Company.

Chitham, E. (2018). "Law Hill and Emily Brontë: Behind Charlotte's Evasion". *Brontë Studies*, 43(3), 176-87. https://doi.org/10.1080/14748932.2018.1464798.

Clark, T. (2010). *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Transl. by S. Rendall. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Defant, I. (2017). "Inhabiting Nature in Emily Brontë's *Wuthering Heights*". *Brontë Studies*, 42(1), 37-47. https://doi.org/10.1080/14748932.2017.1242635.

Dodworth, C. (2012). "The Mystery of the Moors: Purgatory and the Absence/Presence of Evil in *Wuthering Heights*". *Brontë Studies*, 37(2), 125-35. https://doi.org/10.1179/174582212x13279217752787.

Duthie, E.L. (1986). *The Brontës and Nature*. London: Macmillan.

Eagleton, T. (1995). *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London; New York: Verso.

James, E. (2015). *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.

Flintoff, E. (2006). "The Geography of *Wuthering Heights*". *Brontë Studies*, 31(1), 37-52. https://doi.org/10.1179/174582205x83799.
Gregory, D. (2009). "Geographical Imagination". Gregory, D. et al. (eds), *The Dictionary of Human Geography*. London: Wiley-Blackwell, 282-6.
Gruber Godfrey, L. (2011). "'That Quiet Earth': Tourism, Cultural Geography, and the Misreading of Landscape in *Wuthering Heights*". *Interdisciplinary Literary Studies*, 12(2), 1-15.
Heywood, C. (1998). "Yorkshire Landscapes in *Wuthering Heights*". *Essays in Criticism*, 48(1), 13-34.
Heywood, C. (2001). "Pennine Landscapes in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*". *Brontë Society Transactions*, 26(2), 187-98. https://doi.org/10.1179/030977601794164295.
Houston, L.M. (2019). "Introduction". Houston, L.M. (ed.), *Literary Geography. An Encyclopedia of Real and Imagined Settings*. Santa Barbara; Denver: Greenwood, XI-XVI.
Massey, D. (2006). *For Space*. London: Sage.
Moorhouse Marr, E.J. (2020). "*Wuthering Heights* and *King Lear*: Revisited". *Brontë Studies*, 45(2), 104-15. https://doi.org/10.1080/14748932.2020.1715025.
O'Callaghan, C. (2018). *Emily Brontë Reappraised. A View from the Twenty-First Century*. Salford: Saraband.
Poklad, J. (2017). "Time-Space Compression in Emily Brontë's *Wuthering Heights*". *Brontë Studies*, 42(2), 100-8. https://doi.org/10.1080/14748932.2017.1280935.
Sim, L. (2004). "*Wuthering Heights* and the Politics of Space". *Limina*, 10, 32-51.
Small, H. (2019). "Degraded Nature. *Wuthering Heights* and the Last Poems of Emily Brontë". Lewis, A. (ed.), *The Brontës and the Idea of the Human*. Cambridge: Cambridge University Press, 147-66.
Spencer, L. (1998). "*Wuthering Heights* as a Version of Pastoral". *Brontë Society Transactions*, 23(1), 46-53. https://doi.org/10.1179/030977698794126886.
Steinitz, R. (2000). "Diaries and Displacement in 'Wuthering Heights'". *Studies in the Novel*, 32(4), 407-19.
Tally, R.T. (2012). *Spatiality*. London: Routledge.
Tally, R.T. (ed.) (2014). *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*. London: Palgrave.
Tuan, Y.-F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Tytler, G. (2016). "Weather in *Wuthering Heights*". *Brontë Studies*, 41(1), 39-47. https://doi.org/10.1080/14748932.2015.1123911.
Westphal, B. (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit.
Wylie, J. (2007). *Landscape*. London: Routledge.
Wylie, J. (2019). "Landscape and Phenomenology". Howard, P. et al. (eds), *The Routledge Companion to Landscape Studies*. London; New York: Routledge, 127-38.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

The Revolutionary Intertextuality of *Molora* by Yäel Farber

Susanna Zinato
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This article focuses on the challenging intertextual phenomenology characterising the play *Molora* by South African playwright and director of international acclaim Yäel Farber. Premiered in Grahamstown in 2003, and published in 2008 after award-winning national and international tours, *Molora* is a radical adaptation of Aeschylus' *Oresteia*. It dramatises the challenges faced by South Africa in the highly-charged post-Apartheid aftermath, through dramatic confrontations between Klytemnestra, Elektra, and Orestes echoing the testimonies delivered by perpetrators and victims on the TRC's 'stage', and through a chorus made up of seven Xhosa matriarchs belonging to the Ngquoko split-tone singers, who witness, comment on and significantly participate in the play's action. *Molora*'s complex intertextual construction and dynamic are shown to call for a hermeneutical approach careful to avoid simplifying presentifications, as well as any possible fracture with extratextuality. Intertextuality, in fact, is here given the task to creatively and syncretically combine the ancient Greek text with the indigenous Xhosa text through a process of transcultural imbrication that, from beginning to end, exudes the tragedies of all-too-present history while instantiating a revolutionary use of memory.

Keywords Yäel Farber. Molora. Intertextuality. Intertextuality and hermeneutics. Greek tragedy in post-Apartheid theatre. Transcultural intertextuality.

Summary 1 Introduction. – 2 On Intertextuality and the Hermeneutical Approach. – 3 The Intertextual Phenomenology of Molora. – 3.1 The Intertextual *Mise en scène*. – 3.2 The Intertextual Rhetorical Devices. – 3.3 In a Palimpsestic Frame. – 4 The Xhosa Transcultural Text and Syncretic Theatre. – 5 The TRC Text and the Claims of Tragedy.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-05-05
Accepted 2021-05-24
Published 2021-09-27

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Zinato, S. (2021). "The Revolutionary Intertextuality of *Molora* by Yäel Farber". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 249-268.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/006

> For this alone is lacking even to God, to make undone things that have once been done. (Arist. *Eth. Nic.* 6.2)
>
> The past must be reopened, and the unaccomplished, thwarted, even massacred potentialities rekindled. […] One must know how to be unhistorical – that is, how to forget – when the historical past becomes an unbearable burden. (P. Ricoeur, *From Text to Action*)
>
> [Intertextuality] a pour elle ce mérite spècifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est "révolutionnaire" à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de *commémorer*. (G. Genette, *Palimpsestes*)

1 Introduction

The play *Molora*, by the South African playwright and director Yäel Farber, debuted at the 2003 Grahamstown National Arts Festival and was published in revised form in the 2008 Oberon edition here used. It has toured world-wide, receiving multiple international awards. In this radical adaptation of Aeschylus' *Oresteia* Farber reimagines the mythos of the cursed House of Atreus in the context of Apartheid South Africa's aftermath, and its Truth and Reconciliation Commission (TRC). The source and success of *Molora*'s challenging radicalness lies in the ways Farber has employed intertextuality, which is the purpose of this essay to investigate.

2 On Intertextuality and the Hermeneutical Approach

Intertextuality, be it explicitly active or implicit and passive, is the destiny of any text, as it is of any human word/discourse (Bakhtin 1982) – most fascinatingly so, of artistic and literary texts. Still, there are those, among the latter, that programmatically "construct themselves intertextually" and "thematize intertextuality so as to make it their operative mode" (Rajan 1991, 66) – their tenor and their vehicle, tropologically speaking.[1] The theatrical text *Molora* (the Sesotho word for 'ash'), is one of them. Of course, there is no need to underline the intrinsically intertextual nature of adaptation. Still, the aim of the present article is to adequately foreground for the reader what

1 Cf. Genette 1982, 18: "il n'est pas d'œuvre littéraire qui, a quelque degré et selons les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus […] que d'autres". By 'hypertextual' Genette means current 'intertextual'. All the references to the French theorist's critical idiolect and treatment of intertextuality in this article are to be referred to *Palimpsestes*.

is, in many ways, a truly challenging and, to adopt Gerard Genette's key-word in the above epigraph, revolutionary intertextual feat, by dwelling on its orchestration and dynamic, and on the hermeneutical implications entailed by them.

An opportune step in doing this is to qualify from the start my use of the terms 'intertextual'/'intertextuality' since "[i]ntertextuality is one of the most commonly used and misused terms in coeval critical vocabulary […] is not a transparent term […] and cannot be evoked in an uncomplicated manner" (Allen 2000, 2). Besides the basic awareness that any text is an intertext, the intuitive generative image of a fabric woven from the threads of the already written/said – both 'text' and 'texture' deriving from the Latin stem *texere* – remains a safe point of anchorage. Another may be Halliday and Hasan's classic definition of *texture* as what makes of a text a semantic unit, cohesive and coherent (1976, 326). With theatre, what is cohesively woven within this unity are not only relationships between coeval and anterior dramatic texts, but, also, relationships between the dramatic text and the performance text made of the actors' bodies, their kinesics and proxemics, as well as of the set's sounds and lights. And all these interwoven codes in their turn relate to their extra-text, the social and historical text inhabited by the playwright and his/her audience.

That considered, the intertextual approach espoused in the present essay owes less to Julia Kristeva's and Roland Barthes's semiotic paradigms of intertextuality, as developed by post-structural and post-modern theory, and more to the fundamental assumptions of M.M. Bakhtin's philosophy of language and of H.G Gadamer' and Paul Ricoeur's hermeneutics. In saying that, I have certainly no intention to play down the dynamic and productive conception of the literary space or "literary word" as of an "intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings, that of the writer, the addressee (or character), and the contemporary or earlier contexts", in the manifesto-like quote from Kristeva (1980, 65). Still, one finds it difficult to minimize the objections levelled from the field of literary theory and criticism at the inadequate attention lent by Kristeva to the specifics of literary intertextuality in her encroaching of signifying systems,[2] and at her nebulous dealing with the links between the literary and the social texts – a staple in Bakhtin's theory.

With Barthes, this nebulousness around the social and historical text becomes sheer evaporation for his figuring intertextuality as unbounded, synchronic semiosis, whether voluntary or not being of no

2 Frow 1991 has written convincingly on the problematic (political, too) implications resulting from this blurring of the "ontological" distinction between the textual and the real. See also Clayton, Rothstein 1991, part I; Rajan 1991.

substantial relevance. Invaluable as many of Barthes' s lunges to any authoritative, reified and static view of the text continue to be, his conception of textuality as a "stereophonic",[3] anonymizing traffic of references with no points of origin (the author having been declared "dead") and with the reader reduced to a mere, a-historic receptacle, is theoretically and practically unsuitable to answer *the* crucial question: in Allen's words, "[d]oes intertextuality aid the practice of interpretation, or resist notions of interpretations?" (2000, 59). Apparently, the semiotic model of the type initiated and represented by its two most brilliant theorists does not help the readers' and/or the audience's interpretations. This conception of intertextuality that does not open the text to history, that consists in an entropic sort of textualism, in a self-enclosed deferral from text to text, cannot work as a viable analytic framework. Not only does it deal with temporality/history in a way that flattens it on the present; but it also takes pleasure in a cohabitation of inter-texts that have no influence the one on the other/s.

Bluntly put, the semiotic view of intertextuality cannot help us understand the how and why of the re-appearance and re-use of a text in a new one. For making possible that kind of appreciation my approach will be informed, as anticipated before, by the perspective of philosophical hermeneutics, while safely relying on the heuristic tools provided by Genette's by-now classic literary theory of intertextuality.

Mary Orr's book on intertextuality devotes a final paragraph to European hermeneutics, where she opportunely re-proposes a statement by Ricoeur that effectively points out the 'elemental' difference in the approaches of semiotics and hermeneutics to the world of the text and, more broadly, to intertextuality: "the object of semiotics – the sign – is merely virtual. Only the sentence is *actual* as the very *event of speaking*" (Orr 2003, 65; emphasis added). Orr appreciatively highlights in it the return to "the singularity of predication", with its speaker and addressees; I also like to underline how, in Ricoeur's phrasing of it, we see immediately conjured up for us a subject doing/performing something with words, performing "the advent of a world", as "event" is described by Ricoeur in the same paragraph. To continue with the philosopher's own words: "[l]anguage, by being actualized in discourse, surpasses itself as a system" – (which is the elective frame of semiotics) – "and realizes itself as event, so too discourse, by entering the process of understanding, surpasses itself as event and becomes meaning" (Ricoeur 1991, 74-5).

3 Cf. Barthes 1977, 160: "A text is woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages (what language is not?), antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony. The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: […] the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet already read; they are quotations without inverted commas".

Against the double allergy of post-structural views of intertextuality to taking into account the presence of historically-positioned authors and readers, a hermeneutic approach returns to valorize the *intentio auctoris*, the author's "intentionality" (not to be mistaken as his/her subjectivity or psychology), and his/her "re-accentuation" (Bakhtin 1982) of the quoted/re-used text/s, of course without presuming to attribute to it the last say on the meanings of the reprise; it returns to valorize the readers' role, their 'prejudices' and their 'exposing themselves' to the foreignness of the adapted text; it returns to valorize the *intentio operis*, whose re-appropriations, while testifying to the re-appropiated text's semantic potential, assure new blood and life to it. In particular, Gadamers concepts of prejudice, horizon, fusion of horizons, otherness, classic, tradition, in their being forged by history, turn out to provide essential aid when analyzing theatrical adaptations of classics like *Molora*. Above all, we will see how fruitful his insistence on the "tension"[4] that must subsist between the present horizon of the author/interpreter and the horizon of the adapted text of the past and/or of other cultures can be. Ricoeur is especially keen on Gadamer's conceptualization of this dialectics between familiarity/proximity and foreignness/distance that should be entailed in a fusion of intertextual/intercultural horizons capable of respecting differences.

It is this awareness of non-coincidence of temporalities, of different horizons, that helps avoid poor and simplifying presentifications and perform that kind of actualization of the classic that makes of it a classic. The re-used text should not get drowned into the waters of monodimensional present or sheer synchrony, the present text should not be made to disappear under the burden of the monumentalized classic. The two, and their respective horizons should come to share a substantial equality, and the power of reciprocal influence.

Presentification abolishes any sort of dialogue and dialectics between quoted and quoting texts, it makes the first immediately and suspiciously available and 'disposable'. Actualization, or re-accentuation, which is what Farber has realized with her intertextual work, does not presume to abolish all otherness and tries not to reduce the depth of the quoted text and, even more importantly, its opening onto the spectator/the reader's world of possibility.

> The task of hermeneutics […] is twofold: to reconstruct the internal dynamic of the text, and to restore to the work its ability to project itself outside in the representation of the world that I could inhabit. (Ricoeur 1991, 18)

4 For Gadamer's notions and terminology the reference throughout the essay is to *Warheit und Methode* (1960), *Truth and Method* (2009).

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 249-268
e-ISSN 2499-1562

What follows will deal with the how and the why in Farber's use of intertextuality in *Molora*.

3 The Intertextual Phenomenology of Molora

I believe that in tackling *Molora*'s intertextual phenomenology Farber's *Foreword* to its published version deserves being included among its intertexts. It is certainly a programmatic paratext that sheds light on the playwright's 'intentionality' (to stay with the hermeneutic vocabulary). After pointing at the exceptional, though fragile, character, in our vengeful world, of the TRC experience in South Africa's transition into democracy, and censoring the "reductive notions of a miraculously forgiving Rainbow Nation", she singles out its protagonists in "the common everyman and everywoman who […] gathered in modest halls across the country to face their perpetrators across a table, and find a way forward for us all" (Farber 2008, 15). She then proceeds to explain the place of *Oresteia* in her play:

> The ancient *Oresteia* trilogy tells the story of the rightful heirs to the House of Atreus, dispossessed of their inheritance. Forced to live as a servant in the halls of her own father's house, Elektra waits for her brother Orestes to return from exile to the land of his ancestors and take back what is rightfully theirs. The premise of this ancient story was striking to me as *a powerful canvas on which to explore the history of dispossession, violence and human-rights violations* in the country I grew up in. I had long been interested in *creating a work that explores the journey back from the dark heart of unspeakable trauma and pain – and the choices facing those shattered by the past*. (15-16; emphasis added)

Those "common everyman and everywoman" are embodied in the play in the Chorus of seven Xhosa elderly women, whom Farber will later also qualify as "the matriarchs of South Africa, who would sit and stoically listen, and absorb the pain for the community". In the same interview, she attributes the creative spark for composing *Molora* to her intense, moved "bewilderment" at the "spiritual sophistication" behind the TRC event, at its "very humble", "ritual" beginning of "the healing of the entire community" (Woods 2010, 5).

As a matter of fact, the words of this re-invented, indigenized chorus, together with its crucial modes of participation, as discussed later on, constitute one of the three major inter-texts syncretically imbricated and, at times, blended or amalgamated in the play. The Greek 'canvas' – mainly drawn from Aeschylus' *Agamemnon* and *Libation Bearers*, first of all, but also from the two *Electra* by Sophocles and Euripides – is the classic intertext already introduced;

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale | e-ISSN 2499-1562
55, 2021, 249-268

then, last but not least, we have the intertext of the TRC hearings (translator included), which provides the enclosing framework of the play. The three are not subordinated the one to the others. Finally, there is the extra-text represented by the social and historical context of the author and the audience's present time, renovated at each new performance and being always actively involved.

3.1 The Intertextual *Mise en scène*

Farber's second paratext entitled *Mise en scène* (25) contains her stage directions and is quite uncompromising as to the following requirements: that the "work should never be played on a raised stage […] but on the floor to a raked audience"; that "the contact with the audience must be immediate, and dynamic, with the audience complicit", that is, "experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs"; that "the ideal venue" should be "a bare hall or room – much like the drab, simple venues" chosen for the TRC hearings, "with two large tables facing each other from the opposite ends of the performance space" upon which "a microphone on a stand" is to be placed. Then, "along the back of the playing area, upstage and facing the audience" are the seven, austere chairs for the women of the Chorus, the community.

This scenography iconically re-actualizing the TRC trial-like space, then, is made to share the stage with "a low platform" in between the two tables, demarcating an-other inter-space, i.e. "the area in which the past memory will be re-enacted": at its centre, a "grave filled with the red sand of Africa", and besides it, "an old pickaxe".

So, Farber's own directions demonstrate how her play's mise en scène is itself conceived of and experienced as an inter-textual scenic space, made of imbricated different spaces which have the additional function of marking the different times of the TRC and of the Greek tale. A beautiful example of Farber's interrelating spaces as a way to spatialize time, is to be found in the very first scene ("testimony"). Here we witness the first confrontation between the testimony of white Klytemnestra, the perpetrator, and the testimony of black Elektra, the victim. The latter ends with lines adapted from Sophocles' *Electra* (245-6):[5]

> For if the dead lie in dust| and nothingness, | while the guilty pay not with blood for | blood – | Then we are nothing but history without | a future. (Farber 2008, 31)

5 The line numbers are those given by Farber herself in footnote and are drawn from the Loeb Classical Library parallel editions of the relevant texts: *Aeschylus*, vol. 2, 1957; *Sophocles*, vol. 2, 1961; *Euripides*, vol. 3, 1998.

At this point, they leave their tables and "step onto the earthen floor", described above. "With this gesture" – Farber writes – "mother and daughter commit to the process of unearthing the past". The journey of exploration is going deep into darkness.

An important premise to make before examining the rhetorical devices of intertextuality employed by Farber, is that the Chorus speaks and sings in isi-Xhosa (the Nguni language most widely distributed in South Africa), white Klitemnestra speaks exclusively in English, while black Elektra and Orestes speak both languages, moving between the two. In the first scene, a man sitting among the Chorus women steps forward to act as 'translator' into Xhosa of small portions of Klytemnestra's speech but, after that, he stops translating. All Xhosa lines in the published text are immediately followed by their version in English, but, noticeably, this does not always happen in the performance text. In this multilingualism one cannot but read a postcolonial intention, a direct reference, that is, to the racialized language typical of the colonial and Apartheid regimes. At one and the same time, Farber's audience is also reminded of the multiple languages (besides Afrikaans and English, the many ethnic languages of South Africa) in which testimonies were given at the TRC, which required the presence of translators. Still, there is no need to emphasize how this switching and imbricating of languages cannot but heighten the inter-linguistic network of the play, thus strongly contributing to its structural intertextuality.

3.2 The Intertextual Rhetorical Devices

As to the rhetorical interweaving of texts that takes place on stage, those with an immediate, discursive impact are verbatim or adapted quotations from English translations of the Greek tragedies, as mentioned before. The published play contains a *Note on the Quotations* in which Farber gives the extended references of the editions from which she has drawn her "patchwork of quotations" (22), flagged up in the footnotes with initials (there are also very few quotes whose source she marks as unknown because she has not been able to retrieve them). Sometimes, the translated lines are spoken by a character different from the one who speaks them in the source text, as in the very opening of the play, when Klitemnestra's exordium "A great ox – as they say – | Stands on my tongue", as well as her immediately following quoted lines, in *Agamemnon* are famously pronounced by the Watchman.

The repetition of words that characterizes quotations, as we know, is the very essence of any intertextual work. However, the "graphic factor" (Berardelli 2013, 29) that is expected to accompany any quotation (by means of inverted commas or italics) in that it graphically

delimits them within the quoting text, are not used in *Molora*'s published text and the effect, for the reader, is exactly that of contravening the two main implications of quotations: their literalness/faithfulness, and their separateness. But, of course, Farber's rewriting has espoused on principle margins of 'infidelity' to the original and, anyway, graphic delimitations would have spoilt the intertextual effect in the linguistic orchestration.

Farber also uses another structural rhetorical device of intertextuality, allusion, which is not graphically signalled in the published version. Allusion does not presume to be faithfully literal, and gets more easily amalgamated in the quoted text. In *Molora* we have allusions to the Greek texts when we perceive re-phrasings, or variations from the source texts.

Allusions, even more than quotations, implicitly presume cultural complicity on the audience's part, who is supposed to be able to share in a common "literary memory" (Berardelli 2013, 35) and, more generally, in a common cultural memory, especially if one takes into account the kind of dynamic involvement of her spectators pursued by Farber. From this point of view, it must be said, though cursorily, that she has relied on South African audiences' familiarity both with ancient Greek drama in general, perceived as 'un-English' and even close to the African culture,[6] and with many important African and, especially, South African adaptations of it. During the Apartheid regime, in particular, adapting from Greek tragedies could serve the cause of resistance theatre because less in danger of being censored.

In any case, quotations and allusions from the ancient Greek drama are distributed all along the main text, being spoken in English by Klytemnestra, in Xhosa and English by Elektra and Orestes, exclusively in Xhosa by the women of the Chorus: they weave a net that at many points overlaps, as it were, with the intercultural Xhosa net. Out of a sort of intertextual/intercultural syncretic 'equanimity', Farber adapts, also, from the Xhosa ritual language. In this case, the complicity with the spectators' cultural horizon may more easily

6 On the presence of Greek tragedy in the African educational curricula and its relevance in the African and, more to our point, South African culture see especially Wetmore (2002, 30 ff.) and van Weyenberg (2013, XIX ff.). The fact that it came to the African continent through colonialism has inevitably informed the cultural and political complexity of its reception and adaptation, since Classics were upheld as the cradle of civilization legitimately inherited by the British and legitimating Britain's and, broadly, Europe's superiority and dominance. Yet, at the same time "the colonizers themselves had borrowed and appropriated from the Greeks, but had not created them" (Wetmore 2002, 32). This un-Englishness of Attic playwrights in the African context, as pointed out, among others, by Soyinka (1976) and Ngugi wa Thiong'o (1986, 90), has kept it safe from the post-colonial/post-independence and Afrocentric rejection of the Western canon. Wetmore, in particular, examines "the relevant issues within Greek tragedy and myth which *predispose* Greek tragedy to be ideal for adaptation into the African cultural context" (Wetmore 2002, 34 ff.).

activate a larger margin of foreignness, which is what makes possible, through their exposure to it, their experiencing an enlargement of their own horizon. The postcolonial strategy entailed in Farber's use or negation of translation when multilingualism and multiculturalism are involved, effectively participates in the syncretic interplay of proximity and distance activated by her intertextual rewriting. Of course, from this point of view, *Molora*, as the Classical Reception Studies scholar Decreus has held, cannot but engage us to

> complement the internal Western vision we developed of ourselves and of Classics (too often relying upon essentialism and universalism), with an external one: an appreciation coming from abroad, from intercultural and post-colonial perspectives. This might amount to a beautiful exercise in informing us of our place in history and culture (2007, 263-4).

3.3 In a Palimpsestic Frame

At this point of our survey of *Molora*'s intertextual rhetoric, it may be fruitful to call Genette's heuristic tools into play. Farber's use of allusions and interpolations of old and new texts are even more 'palimpsestic' in character than quotations. In the frame of Genette's general "transtextual" grammar, they are part of a larger *hypertextual*, i.e. intertextual, project: a "direct transformation" in the form of a "re-writing", that we might even see as extended into a "continuation". For the sake of methodological clarity, Genette distinguishes between formal and thematic intertextual transformations. *Molora* perfectly demonstrates the actual impossibility of discussing the two dimensions separately.

All the main intertextual operations dealt with by Genette in *Palimpsestes* in describing what he defines as "serious". i.e. non satiric, farcical or comical, "transformations", can be traced in *Molora*. So, we have "transtylization" through the work of selection, condensation, and montage made by the playwright, that has resulted into the flowing and blending of quotations, allusions, and interpolated new text just described above.

Then, Genette's "thematic transpositions" or "thematic transformations" are those mainly provoked by the work made on the hypotext (the preceding text)'s actions or narrated events, as well as on its historical-geographical background. These more "pragmatic" transformations are those more responsible for what Genette defines as "transvalorization", which is a swerve, change, or even an overthrow of the "values" upheld in the hypotext. In *Molora*, besides the thematic transposition due to the re-contextualization in the post-apartheid South Africa of the TRC, definitely the most radical transformation of

this type is the blocking or suspension of the matricide of the Greek tale, which means a rejection of that hypotext's 'values', its cyclical/circular logic of revenge.

This most dramatic change, however, is prepared by other transvalorizing actions in Farber's dramaturgy – actions of words as much as of deeds that cause creative transformations in our perception of the characters. Here the interplay of distance and proximity, and the creative tension it engenders between the Greek hypotext and Farber's rewriting of it, are hermeneutically very complex, and would deserve a much larger space of discussion. Let's say that Farber respects and embraces the complexity that Clytemnestra's character is given by Aeschylus. She is perfectly aware of how "Greek tragedy provides a host of intriguing and challenging female leads of a psychological complexity rarely encountered in the Western theatrical repertoire, certainly before Ibsen" (Revermann 2008, 110).[7] That said, Farber actualizes that complexity: we, and the Chorus, watch her ruthless torturing of Elektra through water-boarding or by bruising her with her cigarettes to force her to confess where she has taken and hidden the infant Orestes; we watch her cracking her sjambok (a whip iconic of Afrikaner arrogance and domination) at her black daughter, whom she and her lover Aegysthus keep as a domestic slave in the house of Atreus. But we are also made to listen to *her own* story, which in *Agamemnon* is told, instead, by the Chorus in the opening ode: and it is a terrible story of victimization and unspeakable suffering, told with new and ancient, adapted words:

> Let me tell you about this Bitch – and how she met the man you call father. There are things you do not know about me child: a History that was written long before you were born. I was not always Klytemnestra who carried this curse. Before your father – I was married to a man I loved – with a child – my first born. […] I met your father the day he opened up my first husband and ripped out his guts.
>
> He tore this – my firstborn from my breast. Then holding the child by its new ankles – he smashed its tiny head against a rock. Then took me for his wife. Ah, my daughter, he that begat you murdered more than one of my children. For well you know – years later he would slit your own sister's throat as a sacrifice for peace.
>
> PEACE? WHOSE PEACE?
>
> It is an old and terrible world, and I feel its pain. (2008, 21; emphasis in the text)

7 Revermann, a classicist and Theatre Study scholar, defines *Molora* as "a milestone of creative appropriation from the [African] continent]" (Revermann 2008, 117 fn. 12).

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 249-268
e-ISSN 2499-1562

We are witnesses, above all, in the crucial scene entitled "truth", of the striking new text written for her by Farber: her plea to Elektra, who is determined to "play out destiny": "You stupid girl, you witless child – | You know not what you do. | Already the darkness is in your eyes. | You become me. You choose the curse"; and of her desperate words to Orestes: "Nothing…nothing is written. | Do not choose to be me" (2008, 79-80).

There is no need, I believe, to highlight how the intensely dramatic passages above are striking evidence of Farber's creative use of the proximity/distance dynamic triggered by intertextuality. In a similar way, the audience and the Chorus are witnesses of a transformation in Elektra that Farber has created by interpolating Aeschylus' *Oresteia* with Sophocles' and Euripides' *Electra*. She follows the latter's example in giving Clytemnestra's daughter more space, more action. But she does more than that: she puts Elektra on stage from the very beginning and shows, through her heart-wrenching suffering, how her obdurate, fierce thirst for bloody revenge is making of her a new perpetrator.

And as to her brother Orestes, again, while maintaining the misgivings qualifying him in contrast to his sister, that are in the Greek texts, we witness an intensification of his dread of kin-killing in spite of his having received the matricidal order from Apollo himself. Fascinatingly, a substantial contribution to this comes from the simple but deep questions addressed to him by the Xhosa woman who raised him while in exile, as soon as he has returned from his axe-killing of Aegisthus (metonymically symbolized on the stage by a pair of large boots filled with blood). Translated, they read: "My child! Why do you kill? A human being should never be murdered. Do you know that human blood will haunt you always? Never kill again" (2008, xv: vengeance, 76-7).

4 The Xhosa Transcultural Text and Syncretic Theatre

The creative transformations seen above are made possible by the Xhosa intertext and, so, by the transcultural energy it brings to the play. Let's see how.

Accompanied by the sound of *uhadi* (calabash bow), an elderly woman of the Chorus opens the play with her soft singing "Ho laphalal' igazi", the Xhosa version of "Blood has been spilt here". This soft but sombre beginning will be replaced by the Chorus's explosive song of triumph celebrating the stopping of the vengeful cycle, in the final scene (xix: rises), just before the epilogue spoken by Clytemnestra. In between there are nineteen short, titled scenes that move back and forth between the testimonies given by Clytemnestra and Elektra and set in the TRC trial framework. They re-enact events belonging both to the Greek 'script', such as the murder of Agamemnon, and to the

Apartheid 'script', such as the previously-mentioned tortures inflicted by Clytemnestra on Elektra by waterboarding, cigarette burns, and the infamous "wet bag method". At one TRC session, the wet bag method of torture had been the subject of zealous demonstration, televised throughout the country, on the part of one perpetrator during his testimony: a grim play-within-the play, in *Molora*, but also, for many commentators, in the theatrical 'staging' of the TRC.[8] Imbricated with these testimonies are other scenes set in the present of the play's audience, taken largely from the *Oresteia* material and including Clytemnestra and Elektra's violent confrontation at Agamemnon's grave; Orestes' s arrival in disguise at Clytemnestra's palace, bringing the ashes he passes off as her dead son's; Orestes's *anagnorisis* and reunion with Elektra at Agamenon's grave; their matricidal plot, its being foiled by the Xhosa matriarchs of the Chorus.

This daring interrelation and blending of time planes leads us to perceive the Greek tale of the fatal cycle of bloodshed as all-too-present to us, to our contemporary world. And here I cannot refrain from quoting a reflection of Farber's expressed more than once, on "how far we *haven't* come in two and a half thousand years" (Woods 2010, 7, emphasis added). On the other end, significantly, the Xhosa intertext, which is given a symbolically substantial pride of place in the Prologue and in the final scene, is not really perceived by the audience as linked to a specific time plan, as if its wisdom were timeless. Its presence is made pervasive by the Chorus as re-invented by Farber and through all the Xhosa ritual moments interspersed in the play. In saying this we come to deal with a kind of intertextuality that is conspicuously not left to words alone.

The ancestral, unearthly sound traditionally cultivated by the Ngqoko Cultural group of the Xhosa ethnic community – the so-called split-tone or overtone singing – in which the women from the rural Tranksei chosen by the playwright for embodying the Chorus have been trained from their childhood, has become the soundscape of *Molora*. Together with other traditional types of Xhosa songs and instruments (mouth bow, calabash, mouth harp, milking drum), this "sonic wisdom", as Farber has called it (Woods 2010, 4) plays a fundamental part in orienting our interpretative attitude to the performance text. Like the chorus in Attic drama, *Molora*'s Chorus witnesses the characters' plight, sings, and dances, but, unlike the first, the latter intervenes, interacts with the actors and participates in the play's action.

There are quite intense Xhosa ritual moments in *Molora*, that even when unfamiliar are felt to be crucial, worth the effort of overcoming

8 See, in particular, Cole (2007)'s reflections on the theatrical dimension and dramaturgic 'liturgy' accrued in TRC hearings.

their foreignness, as in the "initiation" scene (ix), when the Chorus dances and sings for Orestes the traditional song for male initiates returning from the bush, and Orestes drops his blanket to reveal a body covered in the white ash of the Xhosa initiate into manhood. Or as in scene xi: "found", where Orestes, on his father's grave, spits traditional beer in honour of the Ancestors and lights Mphepo, the herb that is burnt when communing with them. This rituality has nothing exotic about it, but it also contrasts with the moments of primitive rituality that can be read in Clytemnestra's covering "her expressionless face, arms, and hands in blood" after killing Agamemnon (ii: "murder"), or in Elektra and Orestes' "play[ing] at being wolves together – rolling sensuously in the sand on one another" (66), after quoting adapted lines from *Libation Bearers* (420-2) "We're bred from her, like wolves, whose savage hearts do not relent", "her" referring to their mother.

The rich, transcultural intertextuality of *Molora* is celebrated by Ranjan Gosh, who, in making his points in ways strongly reminiscent of the hermeneutic concepts mentioned before, puts forth a healthy warning against playing down, rather than valorizing, the quantum of "strangeness", the "liminality" implied by *trans-*: "[w]ith *trans-* comes the cognitive shift", the "[transcultural encounters [that]] creatively destabilize our received understanding of cultural formations and unsettle easy syncretic and synthetic tendencies in the construction of socio-literary significancies" (Gosh 2012, 260).

Involving, as it does, rituality, multilingualism, performative orality, body semanticization, music, dance and body language, and, as far as the spatial dramaturgy is concerned, the anti-proscenium preference for the empty stage, the Xhosa intertext of *Molora* and, more broadly, Farber's radical adaptation are a beautiful embodiment of the postcolonial theatrical syncretism of the kind studied by Christopher Balme just a few years before *Molora*'s debut. We might reformulate it as that programmatic strategy for fashioning a new form of theatre in the light of postcolonial and post-Apartheid experience. To quote Balme directly:

> Syncretic theatre is one of the most effective means of decolonizing the stage, because it utilizes the performance forms of both European and indigenous cultures in *a creative recombination of their respective elements, without slavish adherence to one tradition or the other* (Balme 1999, 2; emphasis added).

One can say of *Molora* what Balme says about the Nigerian playwright Ola Rotimi's renowned Oedipus adaptation *The Gods are not to Blame* (1971) and its engaging with the Yoruba culture, that "the [indigenous] intertextuality links with the Greek model establish resonances which transcend a simple ethnographic replication" (Balme

1999, 133). Quite to the point, too, is Balme's invitation to abandon the distinction, so characteristic of Western theatrical theory, between ritual and theatre: "[i]nstead of opposing ritual and theatre as two phenomenologically mutually exclusive activities, it may be more useful to see the two phenomena as located on a performative continuum" (67). As a matter of fact, *Molora* makes particularly cogent Keir Elam's observation according to which "the written text/performance text relationship is not one of simple priority but a complex of reciprocal constraints constituting a powerful *intertextuality*" (Elam 1980, 191; emphasis in the text).

5 The TRC Text and the Claims of Tragedy

If the concept of a performative continuum between ritual and theatre can be safely applied to the very nature of ancient Greek drama, it has also been problematically and disquietingly applied to the TRC hearings, which *Molora* so disturbingly re-enacts while programmatically refraining from engaging in the Christian concept of forgiveness and in the Christian inflection of reconciliation that figured so prominently in the TRC project. In point of fact, the issue of forgiveness is definitely not raised by the play. Instead, as very opportunely observed by Vellino, Weiswisz 2013, 120, "Farber indigenizes, de-Christianizes, and re-writes the TRC process by casting the chorus as 'guardians' of the rural Xhosa culture".

As commented above, they are taken to represent ordinary African women and men. In addition to this, it is of relevance to be aware of the fact that the Xhosa people are among those major South African ethnic communities who cultivate the *ubuntu* philosophy, a most important African version of humanism.

Vellino, Waiswisz 2013 hold that Farber "reopens [the TRC's] questions to suggest that the issues were far from resolved in the 'new South Africa'" (113); they take *Molora* as an intense example of "redress theatre", i.e. the post-dictatorship, post-Apartheid, post-genocide drama that responds to human-rights violations or to transitional justice efforts, at one and the same time "evok[ing] what commissions and tribunals cannot do *and* the necessity of doing redress work into the future" (116). Crucially, they also point out how plays like *Molora* "complicate oversimplified expectations for victims and perpetrators" (114) – more generally, of oversimplified notions of healing and redress. The same conclusions would be reached if *Molora* were approached as a "trial-play", too. In fact, the marshalling of the TRC iconography (the perpetrator's confession, the victim's testimony, the use of amplifying microphones, the witnessing public, the presence of a translator), the centrality of the issue of justice and debt-paying, the spotlight on the

defendant's plight, have made it 'natural' for Alexander Feldman to recruit *Molora* in the "trial-play" subgenre that "transform[s] legal-historical events into theatre" (Feldman 2017, 279), that kind of "jurisprudential drama" that has been proliferating from the second half of the twentieth century. Concerning this, one important precedent on the post-Apartheid stage, that should be taken into account as far as the intertextual relationship between plays is concerned, is South African Yug Yourgrau's *The Song of Jacob Zulu* (1993), largely inspired by *Oresteia*.[9] One should also observe that other plays, besides *Molora*, have dealt with the TRC in one way or another.

The point I think worthwhile insisting on is that *Molora* grapples with issues that, while including and stigmatizing the binary raciologic opposition of Apartheid, are larger and more challenging, and cannot be reductively contained in a postcolonial counter-discoursive logic.[10] *Molora* is born out of a humanist *angst*, from the dire need to believe in a project of humanity that can be "attuned to transhistorical and transcultural experience": an "agonistic humanism", in Lorna Hardwick's perfect words, "that is neither reductive not pessimist nor a synonym for an imposition of "universal" as its defining characteristic" (2015, 158, 159). Farber is perfectly lucid about the legitimacy of the criticisms levelled at the TRC from various quarters, still, in her own words, "it was a beginning: the genesis of that first idea. 'We do have a choice in how to respond to violence'. And *Molora* is an attempt to express that beginning". She hopes that her play will "raise the question of choice in a dilemma" by taking the spectators "through visceral, vicarious experience of 'What would I do?'". But she does not end her play on a note of harmony. 'Her' children stand up and help their mother to her feet, but they do not embrace her. Clytemnestra remains on one side, 'graced' ("We are still only here by grace alone") but left to the burden of her memory and her conscience. Again, in Farber's words, "there are no hugs […] the challenge begins, not ends" (Woods 2010, 7).

In their introduction to an MLA number devoted to exploring if tragedy as a literary genre can still speak to present urgencies, the guest editors Foley and Howard rehearse Raymond Williams's rejection, in *Modern Tragedy* (1979), of George Steiner's well-known thesis in his *The Death of Tragedy* (1961), according to which tragedy is unthinkable in our modern world abandoned by the gods, and they

9 The entire action of this play was strucured as a trial exploring the dehumanization and degradation brought by the Apartheid system to all South Africa. Noticeably, its chorus was the acclaimed a capella *isicathamiya* singers of the Ladysmith Black Mambazo group, who, like in the original Greek tragedy, worked as a trait-d'union with the audience, narrating and commenting on the action through chants.

10 This point is well argued by van Weyenberg (2013, xlvi-l), who extends it to include all African adaptations of Greek tragedies.

invite us to consider, instead, how "tracing the multiple ways that non-Western cultures have redefined, re-appropriated, and reinvigorated the genre has become central to scholarship on tragedy", including Farber's play among their examples (2014, 626).

In my view, *Molora* maintains authentic links with the tragic genre. Not all critics would agree on this point, because of its ending, in which the Xhosa intertext appears to prevail over the Greek one. Yet, it is important to observe that it is a suspended ending. After remarking the crucial role played by classical tragedy as a source of inspiration for resistance theatre (all centred on defiance and commitment to struggle) during the Apartheid era, Loren Kruger reflects on "whether the post-apartheid era might appear to have escaped the threat of catastrophe and thus the grasp of tragedy", and dwells on *Molora*'s problematic generic identity (2012, 335). She proceeds to consider what was under Farber's eyes, too, that is, the failure of the epic of the Rainbow Nation due to the persistence of iniquity and injustice, especially when caused by those who were former victims of the regime. It is in the light of this and of *Molora*'s new ending, that Kruger poses a problem of generic instability for it. In a similar way, Odom observes that "[the] temporary cessation of violence is not a reconciliation or a cathartic resolution to a tragedy: indeed, the mix of Greek tragic form and reconciliation aesthetics prevents either of these forms from reaching a closure" (2011, 49-50). I would like to advance the objection that the word "reconciliation", as much as "forgiveness", is never spoken in the play, unlike the word "truth", which stands out as *the* thematic word in it. And though I do not share in Kruger's generic 'hesitancy', I have thoughtfully dwelt on her following consideration:

> The incomplete revolution casts a shadow on aspirations for reconciliation in South Africa. This shadow assumes tragic shape both in the experience of sacrifice if not of sheer loss, in the death or grievous harm suffered by thousands in the struggle against injustice […], and in the struggle to see this loss as significant for the living. (2012, 359-60)

It is, in fact, this experience of sheer loss, loss of humanity, loss for humanity – Clytemnestra's "Done is done", repeated many times – that remains tragic. The tragic theme of indelible loss is intensely conveyed in the pleading words Elektra addresses to her mother, before hardening into the next perpetrator: "I want only to know you. | Who you were before the hurting … | *Who we could have been*" (47; emphasis added).

The play closes on an honest note of suspension, made possible by the Chorus women when, with their voices and their bodies, they take possession of the stage: they force Orestes to drop the axe, and

overpower Elektra in a powerful embrace that leaves her in tears. Clytemnestra remains as if stunned at this unexpected subversion of fate, the "rewriting of the ancient end" she herself had hopelessly implored, from her children. The diviner in the Chorus sings a prayer to the Ancestors to invoke "for our children" –including the audience's children – the strength "to stop crime" and, above all, "to speak the truth" (85).

The suspension on what might be, more than of what might have been, re-engages choice, and "the power to-be" (Ricoeur 1991, 293) instantiated by Farber's intertextual opening onto possible different ways of being human. But *Molora* remains a tragedy: what remains tragic until its very end is the truth explored in its "journey back from the dark heart of unspeakable trauma and pain" (Farber 2008, 16), the truth on what man can be – the kind of journey also undertaken by the TRC in South Africa.

Molora re-enacts what Revermann perceives in ancient Greek theatre: "extreme theatre" for extreme times, "exploring as it does extremes of human suffering and subjecting them to intense reflection" (113-14). The challenge it leaves us with is that of finding the way for abysmal suffering and for sheer loss *not to have been in vain*. The ash falling in the silenced and darkened theatre on the audience as well as on the actors at the end of the performance is there to remind us of the ash falling "on New York City after September 11", and "on "Hiroshima, Baghdad, Palestine, Rwanda, Bosnia, the concentration camps of Europe" (16) …, as long as our memory is not commemorative, but critical and *revolutionary* (see Ricoeur's epigraph). The way *Molora*'s intertextuality has our present transculturally interrogate the past and rekindle "thwarted, even massacred potentialities" (see Genette's epigraph), certainly is.

Bibliography

Aeschylus, vol. 2 (1957). Ed. by W. Heinemann; transl. by H. Weir Smith. Cambridge (MA): Harvard University Press. Loeb Classical Library.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London; New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203131039.

Balme, C.B. (1999). *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198184447.001.0001.

Bakhtin, M.M. (1982). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by M. Holquist, transl. by C. Emerson, M. Holquist. Austin: University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/715271.

Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.

Berardelli, A. (2013). *Che cos'è l'intertestualità*. Roma: Carocci

Brown, L. (ed.) (2009). *Aristotle: The Nicomachean Ethics*. Transl. by D. Ross. Oxford: Oxford University Press.

Clayton J.; Rothstein, E. (1991). "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality". Clayton, J.; Rothestein, J. (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison (WI): The University of Wisconsin Press, 3-36.

Cole, C.M. (2007). "Performance, Transitional Justice, and the Law: South Africa's Truth and Reconciliation Commission". *Theatre Journal*, 59(2), 167-87. https://doi.org/10.1353/tj.2007.0087.

Decreus, F. (2007). "'The Same Kind of Smile?' About the 'Use and Abuse' of Theory in Constructing the Classical Tradition". Hardwick, L.; Gillespie, C. (eds), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 245-64. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199296101.003.0015.

Elam, K. [1980] (2001). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London; New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203993309.

Euripides, vol. 3 (1998). Ed. and transl. by D. Kovacs. Cambridge (MA): Harvard University Press. Loeb Classical Library.

Farber, Y. (2008). *Molora. Plays One*. Introduced by I. Rowland. London: Oberon Modern Playwrights.

Feldman, A. (2017). "The Liberal Trial Play: Notes towards the Formation of a Genre". *Comparative Drama*, 51(3), 278-305. https://doi.org/10.1353/cdr.2017.0025.

Foley, H.P.; Howard, J.E. (2014). "The Urgency of Tragedy Now". *PMLA*, 129(4), 617-33. https://doi.org/10.1632/pmla.2014.129.4.617.

Frow, J. (1991). "Intertextuality and Ontology". Worton, M.; Still, J. (eds), *Intertextuality: Theories and Practice*. Manchester: Manchester University Press, 45-55.

Gadamer, H.G. (2013). *Truth and Method*. London: Bloomsbury Academic. Ed. or.: *Warheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1960.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Édition du Seuil.

Gosh, R. (2012). "Reading and Experiencing a Play Transculturally". *Comparative Drama*, 46(3), 259-81. https://doi.org/10.1353/cdr.2012.0026.

Halliday M.A.K.; Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London; New York: Routledge.

Hardwick, L. (2015). "*Antigone. Interrupted* by Bonnie Honig". Review article. *The American Journal of Philology*, 136(1), 158-62. https://doi.org/10.1353/ajp.2015.0008.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. by L.S. Roudiez, transl. by T. Gora; A. Jardine; L.S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell. Ed. or.: *Semeiotike: Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Kruger, L. (2012). "On the Tragedy of the Commoner: Elektra, Orestes, and Others in South Africa". *Comparative Drama*, 46(3), 355-77. https://doi.org/10.1353/cdr.2012.0024.

Ngugi wa Thiong'o (1986). *Decolonizing the Mind*. London: James Curry.

Odom, G. (2011). "Yael Farber's *Molora* and Reconciliation Aesthetics". *Comparative Literature*, 63(1), 47-63. https://doi.org/10.1215/00104124–1125286.

Orr, M. (2003). *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge (UK). Polity.

Rajan, T. (1991). "Intertextuality and the Subject of Reading/Writing". Clayton, J.; Rothstein, E. (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 61-74.

Revermann, M. (2007). "The Appeal of Dystopia: Latching onto Greek Drama in The Twentieth Century". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 16(1), 97-118.

Ricoeur, P. (1991). *From Text to Action*. Transl. by K. Blamey, B. Thompson. London: Continuum. Ed. or.: *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

Sophocles, vol. 2 (1961). Ed. by W. Heinemann, transl. by F. Storr. Cambridge (MA): Harvard University Press. Loeb Classical Library.

Soyinka, W. (1976). *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vellino, C.B.; Waiswisz, S.G. (2013). "Yael Farber's *Molora* and Colleen Wagner's *The Monument* as Post-Conflict Redress Theatre". *College Literature*, 40(3), 113-37. https://doi.org/10.1353/lit.2013.0029.

Yourgrau, Y. (1993). *The Song of Jacob Zulu*. New York: Arcade.

Wetmore, K. (2002). *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*. London: Mc Farland and Company.

Weyenberg, A. van (2013). *The Politics of Adaptation. Contemporary Africa Drama and Greek Tragedy*. Amsterdam; New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401209571.

Woods, B. (2010). "*Molora*: The Independent Interview with Yäel Farber". *Indiweek*, March 17.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Furio Jesi teorico della traduzione

Ulisse Dogà
Ricercatore indipendente

Abstract The figure of the cultural anthropologist Furio Jesi has experienced a major rediscovery in recent years thanks to the commendable republication of his books and the publication of numerous unpublished works. In this rediscovery, however, a non-secondary aspect of this multifaceted author still remains in shadow, namely his philosophical and hermeneutic interest in the idea of translation. There are many traces of Jesi's interest in the theory of translation. A volume entitled *Translation and Duplicity of Languages* was not completed, but there are some chapters from this project (already published in magazines) and materials still awaiting publication. After the study of Walter Benjamin's *Essays on Language*, translation represents for Jesi a fundamental 'linguistic' junction of the relationship between the sacred and the profane, between myth and mythologem, between the origin and history of language. The aim of this essay will be to reconstruct and clarify Jesi's idea of 'translatability', trying to trace a common thread among the theoretical essays in which Jesi determines translation as a further gnoseological background of his 'mythological machine' on the one hand, and the excursus of history of the language and his critical essays on literature on the other.

Keywords Translation Studies. Philosophy of language. Gnoseology. German language. German literature.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Traducibilità del mito. – 2.1 Mito e linguaggio. – 2.2 Il mito del linguaggio in Walter Benjamin. – 2.3 La scienza del mito e la pura lingua. – 2.4 Il concetto di traducibilità. – 3 Traducibilità dei sistemi semiotici. – 3.1 La doppia significanza della lingua. – 3.2 La macchina mitologica come meccanismo traduttivo. – 3.3 La filosofia del linguaggio di Agamben. – 3.4 Linguistica e traduzione in Szondi. – 4 Conclusioni.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-07
Accepted 2021-04-17
Published 2021-07-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Dogà, U. (2021). "Furio Jesi teorico della traduzione". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 269-290.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/007

1 Introduzione

L'opera di Furio Jesi ha conosciuto negli ultimi anni una grande riscoperta. Dopo un periodo di oblio sono stati decisivi per una rinascita d'interesse gli interventi critici sulla sua opera da parte di interpreti come Schiavoni, Bidussa, Manera, Cavalletti e il prezioso contributo esegetico di Giorgio Agamben, la cui notorietà internazionale ha contribuito in modo decisivo alla divulgazione del pensiero di Jesi.[1] In questa riscoperta rimane però tuttora in ombra un aspetto non secondario del pensiero di Jesi, ovvero il suo interesse filosofico per l'idea di traduzione.[2] In particolare, è dopo lo studio approfondito del saggio di Benjamin «Die Aufgabe des Übersetzers» (Il compito del traduttore) che la problematica della traduzione, in senso esteso, si impone allo Jesi studioso della mitologia, ovvero quando si tratta di focalizzare lo snodo 'linguistico', ossia il passaggio dal mito come essenza metastorica al mitologema come materiale linguistico esperibile e indagabile scientificamente; un senso più ristretto del concetto di traduzione (linguistico-letteraria) diparte da questo sfondo per confluire in analisi particolari di testi letterari e poetici.[3]

1 Schiavoni, oltre a numerosi interventi nei volumi monografici di riviste dedicati a Jesi, ha portato a termine per Einaudi la monumentale traduzione del *Matriarcato* di Bachofen, promossa e iniziata da Jesi (Bachofen 1988); Bidussa aveva curato nel corso degli anni Novanta l'edizione de *L'accusa del sangue* (Jesi [1993] 2007) e la riedizione di *Germania segreta* (Jesi 1995); Cavalletti ha svolto una meritoria opera di riscoperta e cura di numerosi inediti: *Spartakus* (Jesi 2000), *Kierkegaard* (Jesi 2001), *Bachofen* (Jesi 2005), nonché di riedizione di libri ormai fuori commercio come *Letteratura e mito*, *Materiali mitologici*, *Cultura di destra*, *Esoterimso e linguaggio mitologico*; Manera ha raccolto il frutto di una lunga frequenza dell'opera di Jesi nella preziosa monografia *Furio Jesi: mito, violenza, memoria* (Manera 2012), ma a lui si devono anche la pubblicazione di inediti nella rivista *RIGA* (Belpoliti, Manera 2010); di Agamben si dirà dettagliatamente in seguito.

2 Fra i pochissimi interventi dedicati al tema della traduzione, Jesi, Cavalletti 2009 occupa un posto di rilievo, sebbene contenga dal nostro punto di vista delle problematicità; ricca di spunti interessanti, sebbene a volte troppo polemica, la tesi di laurea di Lolli (2015).

3 Per quanto riguarda i termini di traduzione 'allargata' come passaggio dal pensiero all'espressione e di traduzione 'specifica' come passaggio da una lingua naturale ad un'altra, si veda Mattioli (2001, 25). Dell'attenzione da parte di Jesi per la tematica della traduzione si hanno tracce a partire dalla metà degli anni Settanta, ovvero da un periodo in cui la riflessione sulla traduzione compiva passi fondamentali per trasformarsi in una disciplina autonoma (Meschonnic 1973; Folena [1973] 1991; Fortini 1974; Steiner 1975). Questa nuova tendenza influì però solo indirettamente sulle argomentazioni di Jesi e cioè nella misura in cui liberò da una certa patina esoterica e inserì di diritto nel canone classico degli studi traduttologici l'ardua speculazione teologico-linguistica di Walter Benjamin sull'idea di «pura lingua» e sul concetto di «traducibilità» contenuta nel saggio giovanile del 1921 *Die Aufgabe des Übersetzers*. Si vedano, per esempio, gli interventi di traduttori e critici al premio Monselice per la traduzione letteraria, fecondo laboratorio intorno al problema della traduzione in Italia. Fra i molti raccolti negli atti si segnala per acutezza un saggio di Cases proprio sul «Compito del traduttore» (cf. Cases 1973). In ogni caso, Jesi si colloca all'origine di questa discipli-

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 269-290
e-ISSN 2499-1562

Di un volume titolato *Traduzione e duplicità dei linguaggi. Studi su Rainer Maria Rilke II*, annunciato nella prefazione di *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke* del 1976, rimangono alcuni capitoli/saggi già editi nei primi anni Settanta, frammenti pubblicati postumi in riviste (Ferrari 2009; Belpoliti, Manera 2010) e materiali ancora oggi inediti. Obiettivo di questo lavoro sarà dunque chiarire l'idea jesiana di traduzione, cercando di tracciare un filo rosso fra i saggi e i passi teorici da un lato e gli excursus di storia della lingua e le indagini critico-letterarie e filologiche dall'altro. La prima parte di questo saggio sarà dedicata alla derivazione del concetto di traducibilità in Jesi dall'opera di Benjamin; nella seconda parte si tenterà uno sviluppo della problematica secondo categorie semiotico-linguistiche, facendo riferimento in particolare all'opera di Benveniste; si approfondiranno inoltre due ipotesi interpretative (di Agamben e di Szondi) sulla 'traduzione' di idee e concetti del pensiero in categorie linguistiche. Insieme si proverà la presenza dell'una e dell'altra ipotesi nell'approccio semiotico-linguistico di Jesi al dispositivo della macchina mitologica come anche nei passaggi dedicati dallo studioso alla traduzione di contenuti esoterici nel linguaggio poetico di Rilke.

2 Traducibilità del mito

2.1 Mito e linguaggio

La questione della traduzione emerge nella progressiva specificazione di quella che Jesi definisce «macchina mitologica», ovvero di quel meccanismo che produce materiali mitologici celando all'interno delle sue pareti impenetrabili l'essenza dei materiali stessi; la macchina è un paradigma gnoseologico che consente a Jesi di distinguere chiaramente il mito come vuoto insondabile rispetto al mitologema come concretizzazione linguistica e storica di quel punto di fuga. Jesi parla di «macchina mitologica» per la prima volta nel saggio «Lettura del *Bateau ivre* di Rimbaud» del 1972; qui Jesi paragona i luoghi comuni ai miti, nel senso che entrambi vogliono farci credere della loro esistenza celando però la loro essenza. Ma credere a questo rinvio, spiega Jesi, significa «credere che il mito esista autonomamente entro la macchina mitologica» mentre non credere a quell'essenza «equivale ad essere persuasi che la macchina mitologica sia di fatto vuota» (1996, 28). Ciò che in questa prima formulazione della «macchina» è importante

na e appartiene, se vogliamo, a quella che sarà poi definita la tendenza filosofico-ermeneutica della traduttologia, la quale ha avuto un effetto positivo sulla disciplina poiché colloca – oppure decentra – i suoi problemi in contesti più ampi e complessi, mettendo così in questione le tendenze formalistiche e normative in cui la traduttologia sembra periodicamente ricadere (Meschonnic 1982, 29).

per la nostra argomentazione è la coincidenza fra «macchina mitologica» e linguaggio della poesia moderna come «accezioni di un medesimo complesso funzionante» (1996, 29) la cui prerogativa è rimandare a un vuoto ontologico che gli strumenti linguistici della scienza del mito e della critica letteraria non possono determinare ulteriormente.

In ulteriori descrizioni e chiarificazioni da parte di Jesi della «macchina mitologica» (1979, 112; 1973, 105-9) egli ribadisce che la macchina non produce miti, ma materiali mitologici, dando così tregua alla fame di miti dell'uomo, ma celando al suo interno e collocando nel pre-essere ciò che continuamente stimola questa fame, ovvero il mito. Dal punto di vista gnoseologico lo scienziato del mito può alludere al cuore della macchina solo dicendo ciò che non è, sconfinando così inevitabilmente nell'ontologia negativa (1973, 84-5).

È nel capitolo «Scienza del mito e critica letteraria» contenuto nel libro *Esoterismo e linguaggio mitologico* e in una serie di materiali preparatori che Jesi torna sul legame fra mito e linguaggio e, introducendo paradigmi linguistici e traduttologici, cerca di decifrare «dalla parte del linguaggio» e non solo da un punto di vista gnoseologico il funzionamento della macchina mitologica; si tratta per Jesi di colmare una sfasatura che negli studi sul mito si crea inevitabilmente quando si considera il mito come sostanza che partecipa del linguaggio invece di considerarlo più propriamente «come atteggiamento linguistico», «linguaggio dei primordi» «in senso molto ampio» (Belpoliti, Manera 2010, 190) e cioè come linguaggio rituale, rappresentazione simbolica delle cose che accaddero in origine attraverso un codice di azioni e gesti. La sfasatura si colma quando il mito non è considerato dal punto di vista della verità metafisicamente intesa, più o meno adeguatamente esprimibile attraverso il linguaggio, ma dal punto di vista del linguaggio stesso che possiede una sua oggettività e verità (Agamben, Cavalletti 1999, 86).

Il rapporto fra mito e linguaggio – «dal punto di vista del linguaggio» – si determina come coagularsi in parola e narrazione non di un contenuto metafisico, ma delle gesta simboliche. Forzando il discorso jesiano possiamo definire tale passaggio come una vera e propria poetica della traduzione, in senso «molto ampio». Infatti, secondo Jesi, la funzione simbolica del mito e delle sue ripetizioni evocative

> tende d'altronde a *tradursi* [corsivo nostro] naturalmente in parole: il mito non viene solo imitato ma, ovviamente, viene anche narrato affinché lo si possa imitare. E, il mito non può essere narrato che in forma mitologica. (Belpoliti, Manera 2010, 191)

Dal punto di vista della traduzione dei gesti e delle azioni mitiche in un lessico mitologico che vivifica il linguaggio quotidiano della cultura in cui esso sorge, si assiste secondo Jesi a una doppia articolazione storica del rapporto fra mito e linguaggio:

> Da un lato, il decadere del nome mitico a nome comune profano, con il decadere degli istituti sociali corrispondenti ai miti in cui venne formulato come nome proprio e sacro. Dall'altro, il formarsi di *miti del linguaggio*, di cui si trova un'illustrazione specialmente nitida nella tradizione religiosa ebraica, che attribuisce particolare valore alla parola, al linguaggio, quale veicolo e addirittura quale precedente della creazione da parte della divinità. (191)

2.2 Il mito del linguaggio in Walter Benjamin

È qui evidente che Jesi si è appropriato per la determinazione delle due modalità storiche del rapporto fra mito e linguaggio dei concetti espressi da Walter Benjamin nei saggi giovanili presenti nella silloge *Angelus Novus*.[4] «Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini» presenta la storia linguistica dell'uomo come un processo di decadenza, mentre «Il compito del traduttore» la descrive come un cammino verso una possibile restaurazione o redenzione. Il presupposto teologico del discorso di Benjamin è che all'uomo è stato conferito il dono della lingua grazie alla quale egli comunica la sua essenza spirituale «nominando» tutte le altre cose. Il nominare dell'uomo è «traduzione» della lingua muta delle cose nel sonoro e «traduzione» di ciò che non ha nome nel nome, è quindi

> traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. (Benjamin 1995, 62)

Ma, secondo l'esegesi biblica di Benjamin, solo nel paradiso vi è un'unica lingua e quindi solo la lingua adamitica è perfettamente cono-

4 Manca nel discorso jesiano la terminologia del saggio che avrebbe potuto influenzarlo massimamente, ovvero *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* – pubblicato postumo negli *Schriften* del 1955, ma edito in Italia nel primo volume delle opere benjaminiane a cura di Giorgio Agamben *Metafisica della gioventù* nel 1982 – poiché il tema della critica di Benjamin è qui proprio il rapporto fra forma poetica e contenuti mitici. Il saggio fu scritto sotto l'influenza del filologo e curatore della prima edizione critica delle opere di Hölderlin Norbert von Hellingrath. Dal filologo Benjamin ricava, fra le altre cose, il concetto di *innere Form* che, a nostro avviso, corrisponderebbe in modo ancora più preciso all'interno della macchina mitologica di quanto possa fare la categoria di «pura lingua». Più in generale Hellingrath nella sua introduzione alle traduzioni di Hölderlin dal greco traccia un quadro storico e linguistico-culturale che sarà ripreso da tutti gli interpreti dello Hörderlin traduttore, Benjamin compreso. Della vastissima bibliografia sul tema si veda sull'edizione Hellingrath di Hölderlin il precisissimo saggio di Reitani 2011; su Hellingrath teorico della traduzione (Kitzbichler, Lubitz, Mindt 2008, 221-8); sul rapporto Benjamin-Hellingrath (Kaulen 1987). Nella costellazione di nomi che contiene Benjamin e Hellingrath rientrano anche Stefan George e, naturalmente, Rilke, con il quale Hellingrath ebbe un breve, ma intenso epistolario (Rilke, Hellingrath 2008).

scente. Non appena l'uomo cade dallo stato paradisiaco, la lingua delle cose passa nella lingua della conoscenza in molte traduzioni, in molte lingue. Con la caduta dal piano simbolico del nome si spalanca la selva allegorica dei significati. Critica e traduzioni delle opere letterarie sono le due vie che Benjamin prospetta per risalire alla simbolicità del nome, alla verità delle cose nel linguaggio. Se è nella storia, nella sua sopravvivenza, che l'opera dispiega tutto il suo valore, la traduzione è uno dei modi in cui l'opera, attraverso forme sempre rinnovate, raggiunge «il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento» (42). Le traduzioni in diverse lingue e in diversi momenti storici sono affini apriori metastoricamente, poiché in ciascuna di esse è intesa una sola e medesima cosa

> che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua. (44)

Nelle traduzioni va distinto secondo Benjamin *das Gemeinte* (l'inteso) dalle *Arten des Meinens* (modi di intendere) delle diverse lingue: in *Brot* e *pain*, esemplifica Benjamin, l'inteso è senza dubbio lo stesso, ma il modo di intenderlo non lo è; ne consegue che l'inteso è in continuo divenire

> in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere (45).

L'osservazione di Benjamin che collega i due saggi sulla lingua è che le diverse lingue – risultato della caduta dallo stato paradisiaco del linguaggio – si sviluppano, nel divenire dell'inteso, «fino alla fine messianica della loro storia» (45). Ogni evento linguistico ha in sé una traccia della fine messianica e, in quanto testimonianza storica di un modo di intendere, appartiene alla tradizione, alla ricostruzione temporale della verità.

2.3 La scienza del mito e la pura lingua

Non può sorprendere allora se la filosofia del linguaggio del giovane Benjamin è posta da Jesi al centro del saggio «Scienza del mito e critica letteraria». Questo saggio è di fondamentale importanza poiché, interpretando il movimento[5] dei materiali mitologici – la *Bewegung*

5 Un concetto di movimento linguistico di derivazione romantico-humboldtiana è centrale nelle teoria della traduzione di Apel 1982, di Meschonnic 1982 e Mattioli 2001; 2017. In tutti questi testi numerosi sono i rimandi a Walter Benjamin.

di cui parla Kerenyi – con la terminologia benjaminiana, esso declina intenzionalmente dalla parte della filosofia del linguaggio il materiale mitologico-letterario esaminato nei capitoli successivi.

Se si può parlare di scienza del mito, ribadisce Jesi, la si deve intendere con Kerenyi più propriamente come scienza della mitologia, indagine dei mitologemi, dei

> racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il *movimento* di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni. (Jesi 2003, 43)

Questo principio metodologico non può ignorare tuttavia che la scienza della mitologia ha spesso cercato il fondamento di questo movimento e ha identificato – soprattutto nella sua fase romantica con Schelling – tale origine con un particolare linguaggio. In altre parole, l'identificazione romantica di mito e linguaggio o «il mito del linguaggio» non può essere liquidata come astrazione metafisica, essa spinge invece la scienza della mitologia a riconsiderare sempre e di nuovo i suoi limiti.

Nel libro *Il mito*, Jesi aveva definito «ontologia negativa» l'approdo strutturalistico alla mitologia come scienza del linguaggio che escludeva la possibilità di riconoscere nel mito null'altro che norme logiche e algebriche di una *langue* che si fa *parole*; opposta è la tendenza che considera il problema del rapporto fra mito e linguaggio a partire dalla dialettica fra idea metafisica del linguaggio (sacro) e forma artistica come massima espressione qualitativa del linguaggio umano (profano), sebbene anche questa prospettiva ponga problemi oggettivi a un approccio alla mitologia che vuole essere scientifico. In «Scienza del mito e critica letteraria» è il Benjamin del saggio «Il compito del traduttore» colui il quale ha dato secondo Jesi la formulazione più precisa di quel che si deve pensare quando si intende la mitologia come linguaggio, ma, puntualizza Jesi, nello stesso tempo ha sottratto alla mitologia-linguaggio la possibilità di essere oggetto di una scienza che non sia teologica (2003, 44).

La «pura lingua» di Benjamin, «la totalità delle intenzioni reciprocamente complementari», vettore messianico di cui si devono cogliere i frammenti sul piano della storia, è per Jesi sinonimo del mito che per la scienza della mitologia rimane insondabile, centro imperscrutabile della macchina mitologica. Benjamin definisce «pura lingua» ciò che per Jesi può essere considerato il *mito unico*, di cui tutti i materiali mitologici sono 'intenzioni reciprocamente complementari', e di cui tutto il movimento (secondo le parole di Kerenyi) è il gioco di quelle 'intenzioni' (44).

2.4 Il concetto di traducibilità

Ma Benjamin, per Jesi, mostra sempre anche un lato profano del presupposto teologico: critica e traduzione, come movimenti linguistici, danno forma e riottengono per frammenti continuamente sul piano della storia la pura lingua.[6] Ciò che Jesi definisce icasticamente in *Esoterismo* il «paradosso» di Benjamin (ovvero la formulazione di una teoria della traduzione come dottrina) diviene il fulcro teorico di un seminario universitario sulla traduzione del 1978 di cui ci rimangono alcune cartelle ciclostilate titolate «Traducibilità e scienza del mito. Note sulla "Lutherbibel"». Oggetto di applicazione al materiale mitologico e alle sue traduzioni (la Bibbia di Lutero) è qui esattamente il concetto benjaminiano di «traducibilità» che, come già gli altri concetti benjaminiani nei saggi di Jesi, viene declinato secondo le modalità di un discorso scientifico/semiologico sul mito.

Benjamin apriva il suo saggio avvertendo che la traduzione di opere letterarie non va intesa come servizio al lettore, ma come poesia essa stessa ed è quindi rispetto al fatto se l'originale consenta o esiga una traduzione e non guardando al lettore anche idealmente inteso che va compresa la sua forma: la «traducibilità» di un'opera è esattamente questo suo consentire ed esigere una traduzione indipendentemente se vi risponde poi una traduzione di fatto:

> La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere: ciò non significa che la loro traduzione sia essenziale per le opere stesse, ma vuol dire che un determinato significato inerente agli originali si manifesta nella loro traducibilità. (41)

Jesi recupera il concetto di traducibilità benjaminiano per impostare il problema della traduzione della Bibbia in Lutero che – sottolinea Jesi – non fu la prima traduzione in tedesco in assoluto, ma quella che per prima pose dal punto di vista del traduttore il problema della traducibilità dei testi sacri. In Jesi, però, i termini apodittici «consentire» ed «esigere» che contrassegnano la traducibilità in Benjamin si modificano nella non equivalente «possibilità», termine di un paradigma semiologico che sta a monte del problema ideologico della manipolazione dei materiali mitologici da parte di Lutero, ovvero dei rapporti che Lutero come traduttore stabilisce (può o meno stabilire) fra sistemi di segni diversi (ebraico, greco, latino) e fra questi e la lingua tedesca:

6 Cavalletti (2009), che offre il primo e più importante contributo alla chiarificazione del problema della traduzione nell'opera di Jesi, non specifica tuttavia in modo chiaro i due lati del pensiero di Benjamin, ovvero l'ambiguità che Jesi vi riscontra, e insiste sull'equivalenza assolutamente problematica di mito e pura lingua. Si tratta invece di capire come Jesi voglia sciogliere il paradosso di Benjamin.

> Traducibilità: dunque, possibilità di essere tradotti. Non: modalità della traduzione; non: problemi inerenti al modo di tradurre. Questi problemi se li pose anche Lutero; ma prima di tutto, preliminare all'impostazione di questi problemi, si pose quello della traducibilità: della possibilità di quei testi di essere tradotti […]. Chi eseguì la traduzione del 1466 accettava la soluzione del problema sancita dall'ortodossia cristiano-occidentale, e quindi gli unici suoi veri problemi vertevano sul modo in cui eseguire la traduzione; la possibilità della traduzione era data. Ma per Lutero, non disposto ad accettare la soluzione del problema sancita da quell'ortodossia cristiano-occidentale che egli si poneva come oggetto di riforma, il problema era aperto. […] Come risolve Lutero il problema della traducibilità dei testi biblici? Per formulare una risposta la più articolata possibile a questo quesito che, mentre mette in primo piano rapporti fra sistemi di segni, pone in causa l'eventualità che un struttura ideologica strumentalizzi una struttura semiotica, tanto che si possa parlare di una prevaricazione ideologica su una semiosi in fieri, – per formulare, appunto, una risposta la più articolata possibile a questo quesito, ricorriamo al saggio di Walter Benjamin *Ueber die Aufgabe des Uebersetzers*. (1976, 3-5)

Dopo aver sintetizzato la premessa benjaminiana sulla traducibilità, Jesi si sofferma su alcune apparenti contraddizioni del saggio di Benjamin che nascondono però importanti chiavi ermeneutiche.[7] Può sembrare «sconcertante», dice Jesi, che Benjamin nomini Lutero fra quelli che, secondo l'arcinota osservazione di Rudolf Pannwitz, invece che germanizzare il greco, l'inglese, ecc., si propongono di grecizzare, inglesizzare il tedesco. Infatti è risaputo che a guidare Lutero fu proprio l'intenzione di trasporre in una lingua comprensibile da tutte le classi sociali le diverse lingue della Bibbia, rifiutandosi di grecizzare, latinizzare o ebraizzare il tedesco. Secondo Jesi questa cosa era perfettamente nota a Benjamin e quindi se egli applica l'osservazione di Pannwitz anche a Lutero è per un altro motivo e cioè perché il compito del traduttore è integrare le diverse lingue nella sola vera lingua: «redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra» (Benjamin 1995, 48). Questa considerazione, sostiene Jesi, calza in effetti perfettamente per il compito che si era assunto

7 Jesi, a contrario di molti commentatori più recenti di Benjamin teorico della traduzione, non può aver presente le numerosissime indicazioni e i preziosi suggerimenti pratici per i traduttori compresi ora nel terzo volume dei *Gesammelte Schriften* di Benjamin che contiene tutte le sue critiche e recensioni. Un'indagine approfondita di questo volume – in particolare la differenza nei risultati fra *Meisterschaft* e *Gewissenhaftigkeit* – mostrerebbe un Benjamin attento ai problemi concreti della prassi traduttiva che non squalifica di per sé le traduzioni che non possono certo dirsi «magistrali», ma che dimostrano in ogni caso «coscienziosità» (Benjamin 1991, 66).

Lutero, ma, di nuovo, il concetto benjaminiano di 'redenzione' non è lasciato da Jesi riverberare liberamente: da un lato viene definito con una certa decisione in termini strettamente linguistici, dall'altro è criticato come ideologia, cristallizzazione di un'idea (cf. Jesi 2000, 6). Il concetto di redenzione benjaminiano è per Jesi

> squisitamente ideologico e appartiene a un'attività ideologica che si avvale innanzitutto di strutture semiotiche di materiali mitologico-religiosi, così come si avvale di strutture semiotiche di materiali mitologico-religiosi l'attività altrettanto ideologica di Lutero traduttore. (1976, 7)

Fra la tradizione ebraica cui Benjamin fa riferimento e quella cristiana di Lutero vi è però per Jesi una fondamentale differenza nel modo in cui l'ideologia interpreta e manipola la lingua della Bibbia: entrambe considerano il testo biblico come appartenente alla «vera lingua», ma la prima lo considera intraducibile e vede in ogni traduzione una profanazione poiché solo nella «vera lingua» si è concretizzato l'eloquio divino; la seconda invece lo considera traducibile così come il figlio di Dio si è fatto uomo. La differenza fra Lutero e i suoi oppositori cattolici sta invece nel fatto che questi ultimi considerano solo il latino come lingua rituale e sacra (cosa che non esclude naturalmente che la Bibbia possa essere tradotta in altre lingue), mentre per Lutero

> è lecito tradurre in tedesco i testi biblici dall'ebraico, dall'aramaico, dal greco e dal latino, soltanto se quel particolare tedesco in cui vengono tradotti consente la redenzione della 'pura lingua' che è presente nell'ebraico, nell'aramaico, nel greco e nel latino. (9)

La particolarità della traduzione di Lutero sta per Jesi nel fatto che la sua struttura ideologica include nella lingua del sacro la lingua tedesca dei ceti sociali più bassi secondo il principio che la loro redenzione coincide con la redenzione della lingua stessa, così come l'ebraico, il greco e il latino avevano promosso la redenzione degli ultimi sulla base della loro sacralità. In conclusione, il gesto di Lutero ottiene per Jesi il risultato di «ampliare i confini del tedesco», così come diceva Benjamin, ma nel senso che esso eleva ideologicamente a lingua del sacro la lingua profana, legittimando il suo tedesco (la sua traduzione) come eco/redenzione della «pura lingua», e non certo in quanto Lutero introduca strutture semiotiche nuove, come invece potrebbe pretendere una teoria della 'traduzione' che misuri le innovazioni sul piano del lessico, della sintassi, ecc., ma che si preclude il problema ideologico della traducibilità del mito in materiale mitologico:

> Le strutture semiotiche del testo biblico originale sono dichiarate funzionalmente omologhe di quelle delle versioni latine della Bibbia e di quelle della stessa versione tedesca, perché la loro eterogeneità nei confronti delle strutture ideologiche del traduttore-apostolo è messa fra parantesi da una prevaricazione dell'ideologia: prevaricazione che l'ideologia compie, proponendosi come unica lecita modalità di percezione della salienza delle strutture semiotiche degli originali e delle versioni convalidate ritualmente. Non si tratta soltanto della modalità di percezione di una salienza, perché questa modalità, nel momento in cui si dichiara unica lecita, si dichiara anche redentrice, dunque 'fondante' nel significato tecnico che questa parola ha entro la cosiddetta 'scienza della mitologia'. Sottolineo: 'scienza della mitologia', non 'scienza del mito', perché, se accettiamo la distinzione di Kerényi fra mito e mitologia […], scienza della mitologia è quella con cui ora stiamo operando, mentre scienza del mito è quella di Lutero, così come traducibilità del mito oltre che del testo mitologico è il problema che Lutero si pose. (12)

Dopo aver portato la scienza della mitologia kereniana attraverso Benjamin «dalla parte del linguaggio» e averla spinta ai limiti di una teoria mistica della lingua al fine di determinare in termini linguistici il problema del centro insondabile della macchina mitologica (mito/pura lingua), ecco che Jesi con un gesto uguale e opposto riconduce all'interno dei limiti della scienza della mitologia il compito di determinare ciò che a partire dal problema per il mitologo della traducibilità di un testo considerato sacro, della sua 'possibilità' di essere tradotto, si configura poi come manipolazione ideologica di strutture semiotiche secondo paradigmi di fondazione, dominio, prevaricazione. Il 'compito' dello scienziato della mitologia, possiamo dedurre, non consta tuttavia nella differenziazione qualitativa fra strutture semiotiche originarie e derivate, ma nel determinare tempi e modi del funzionamento della macchina mitologica, la quale ha di volta in volta e secondo modalità determinate la possibilità di tradurre il repertorio di materiale mitologico a sua disposizione.

3 Traducibilità dei sistemi semiotici

3.1 La doppia significanza della lingua

L'accento posto sul concetto di strutture semiotiche negli ultimi scritti di Jesi, e lo sviluppo mancato di questa prospettiva che si manifesta nei pochi frammenti rimasti come fecondissima, ci spinge a chiederci come intendere esattamente il paradigma semiotico di Jesi applicato alla scienza della mitologia. La questione va posta necessariamente

perché della cosiddetta 'svolta semiotica' (cf. Fabbri 1998) avvenuta nel corso del Novecento egli sembra rifiutare la variante strutturalista, mentre («può sembrare sconcertante») non cita mai l'autore che – come ha sottolineato Manera – aveva inaugurato già dalla fine degli anni Cinquanta l'indagine semiotica dei 'miti d'oggi', ovvero Roland Barthes (2012, 136). Ma oltre a questa strana mancanza, vale la pena di sottolineare una singolare affinità e cioè quella fra l'idea jesiana della macchina mitologica come meccanismo traduttivo e il concetto di traduzione nella semiologia di Benveniste.

Anche in Benveniste, come nell'ultimo Jesi, il mito è articolazione linguistica di riti simbolici e questo significa per il linguista essenzialmente due cose: anzitutto, i segni del rito possono entrare in relazione con la semiologia «solo grazie alla mediazione del discorso» (2009, 9) che li produce e li costituisce come elementi di un sistema; in secondo luogo, sono le «relazioni» (9) fra sistemi semiotici diversi – che rendono possibile o meno la mediazione – a costituire l'oggetto proprio della semiologia. Benveniste distingue vari tipi di relazioni fra sistemi semiotici, ma quella che ci interessa più da vicino, poiché riguarda precisamente il caso della conversione dei riti/gesti in miti/discorsi, è quella che il linguista definisce «relazione di interpretanza»:

> Dal punto di vista della lingua, si tratta del rapporto fondamentale, atto a separare i sistemi che articolano – perché manifestano la loro propria semiotica – dai sistemi che sono articolati e la cui semiotica appare solo attraverso la griglia di un altro modo d'espressione. Si può così introdurre e giustificare il principio che la lingua è l'interpretante di tutti i sistemi semiotici. Nessun altro sistema dispone di una 'lingua' per categorizzare e interpretare secondo distinzioni semiotiche proprie, mentre la lingua può, in via di principio, fornire categorie e interpretazione a tutto, se stessa compresa. (18)

Rispetto all'unidimensionale sistema semiotico dei riti/gesti, privo di una semantica, la lingua può rapportarsi a esso come sistema interpretante in virtù della sua doppia natura semiotica e semantica; ma oltre a questo il potere maggiore della lingua sta per Benveniste nella sua facoltà metalinguistica di creare «un secondo livello di enunciazione in cui diventa possibile tenere discorsi significanti sulla significanza» (21). Se il primo livello corrisponde all'ambito traduttivo del mitologo, possiamo comparare il secondo alla scienza della mitologia come metadiscorso sui materiali mitologici. In ogni caso, esplicitare ulteriormente questi due livelli della lingua come sistema interpretante di altri sistemi (linguistici e non) e di sé stessa, sempre tenendo a mente il nostro punto di partenza (la traducibilità dei riti/gesti in miti/discorsi e la collocazione di tale rapporto all'interno di un paradigma interpretativo semiologico) significa ora affrontare la nota definizione

di Benveniste della doppia significanza della lingua da una prospettiva particolare, ma di grande interesse per la teoria della traduzione.

Unico fra tutti i sistemi semiotici, quello della lingua «combina» sia un «modo semiotico» sia un «modo semantico» di significanza. Il primo riguarda il modo di significare del segno, il suo essere «base significante della lingua» (20), il secondo emerge invece solo quando l'atto dell'enunciazione dà forma con i segni a un discorso determinando i segni in parole e ordinandoli in frasi; la funzione del semiotico è «designare» sul piano paradigmatico, mentre la forma semantica dà sempre vita a una particolare «significanza» sul piano sintagmatico (20-1). La differenza fra «designazione» e «significazione» è di capitale importanza per il Benveniste studioso delle etimologie proprio perché permette di individuare «traduzioni semplicistiche» (2001, 78) che ostacolano la messa a fuoco di evoluzioni linguistiche complesse e profonde: «Si tratta», così Benveniste nella prefazione al suo *Vocabolario*,

> attraverso la comparazione e per mezzo di un'analisi diacronica, di far apparire una significazione là dove, in partenza, non abbiamo che una designazione. La dimensione temporale diventa così una dimensione esplicativa. (7)

Se da un lato stiamo cercando di mostrare l'affinità del discorso di Benveniste con le argomentazioni di Jesi a proposito della macchina mitologica, dall'altro non si potrà non notare una generale similitudine fra il quadro diacronico generale di Benveniste – che comprende gli estremi del fatto linguistico primitivo e dell'attualità della lingua – e il discorso di Benjamin che nella nostra argomentazione rappresenta sempre anche il punto di fuga filosofico e mistico nella teoria della traduzione di Jesi.

Consideriamo ora del complesso quadro teorico di Benveniste un aspetto particolare: la definizione della significanza semantica, come *intenté* (intento).[8] Benveniste scrive nel saggio «La forme et le sens dans le langage» (La forma e il senso nel linguaggio)» del 1966 che

8 Fra i numerosi commentatori e interpreti dell'opera di Benveniste è sicuramente Kristeva ad aver sottolineato con maggior vigore il fatto che Benveniste sia interessato a un aspetto trascurato dalla linguistica, ovvero al 'senso'. Si veda soprattutto la lunga introduzione di Kristeva al volume che raccoglie le ultime lezioni di Benveniste (Benveniste 2012, 13-40). Queste lezioni sono importanti perché approfondiscono un aspetto che «Semiologia della lingua» aveva programmaticamente evitato: la scrittura. Certamente la scrittura – per Benveniste un'attività autosemiotica che converte la lingua in «immagine della lingua» – era il tema centrale degli studi di Benveniste prima di essere colpito dall'ictus. Non potendo qui approfondire adeguatamente la questione del rapporto fra linguaggio e scrittura (ordinaria e poetica), rimandiamo fra gli studi nel frattempo numerosi sulle ultime lezioni e sul saggio rimasto abbozzo di Benveniste sul linguaggio poetico di Baudelaire a Laplantine 2008; Bédouret-Larraburu, Laplantine 2015; Fenoglio et al. 2016.

«l'intento è ciò che il locutore vuole dire, l'attualizzazione linguistica del suo pensiero» (2009, 65). L'intento della semantica si esplicita sul piano sintagmatico attraverso la connessione delle parole, a contrario del senso della semiotica che si determina attraverso una relazione paradigmatica, ovvero attraverso l'alternativa o sostituzione dei segni. I segni, concettuali e generici, costituiscono il repertorio semiotico che nell'articolazione specifica e unica di un discorso divengono parole portatrici di nozioni circostanziali e contingenti. Solo quando si passa dal generale e astratto piano semiotico all'attualizzante e vincolante piano semantico diviene possibile la traduzione di idiomi differenti, ovvero la verifica se il loro dire si riferisce allo stesso «intento», se le diverse parole esprimono la stessa idea:

> Si può trasporre la semantica di una lingua in quella di un'altra, "salva veritate", da cui la possibilità della traduzione; ma non si può trasporre la semiotica di una lingua in quella di un'altra, da cui l'impossibilità della traduzione. La differenza fra il semiotico e il semantico si tocca con mano. (68)

L'intera ricerca etimologica di Benveniste è la prova di questo asserto teorico. In particolare il suo *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* rappresenta la determinazione del senso di parole, verbi, concetti delle lingue antiche sulla base del loro impiego, ovvero dal punto di vista dell'analisi diacronica semantica. La traduzione di queste antiche parole nella lingue contemporanee deve tener conto certamente dell'asse paradigmatico dove esse si oppongono e specificano rispetto ad altri termini, ma soprattutto deve chiarirsi il loro impiego sul piano sintagmatico e alla luce del contesto originario o del referente.[9]

Se le relazioni fra sistemi semiotici diversi, e in particolare il rapporto di interpretanza, ha fatto emergere la differenza della lingua dotata di una doppia significanza rispetto agli altri sistemi unidimensionali, ecco che la traduzione interlinguistica mostra la differenza fra dimensione semiotica e livello semantico nella lingua stessa. «Traduire», riassume Benveniste in un articolo edito solo recentemente,

> c'est instituer, entre sa propre langue et le monde, le même rapport que dans la langue source, soit par des équivalences littérales entre signes, s'ils peuvent composer le même 'sens', soit par des équivalences globales obtenues au moyen de relations tout autres, qui ne sont plus entre signes. (Fenoglio et al. 2016, 39)

9 Si veda, fra i mille esempi possibili, la critica di Benveniste alla traduzione anacronistica di *civis* con 'cittadino', mentre l'uso del termine spesso affiancato da un possessivo e la sua presenza in contesti diversi dimostra che la traduzione più corretta è 'concittadino' (2009, 149).

3.2 La macchina mitologica come meccanismo traduttivo

Da quanto detto possiamo assumere che la macchina mitologica di Jesi, come meccanismo gnoseologico e semiologico/traduttivo, intreccia due dimensioni o due vettori diversi: da un lato, contro una ontologia negativa che nega il cuore della macchina, Jesi si rifà alla teoria mistica della lingua di Benjamin per indicare «dalla parte del linguaggio» il mito, alludendo al fatto che potrebbe trattarsi non di sostanza metafisica, ma di «pura lingua», un estremo concettuale/ideale rispetto alla mitologia come materiale formato. Dall'altro, attraverso l'uso della terminologia della linguistica di derivazione strutturalista, egli cerca di limitare il compito dello scienziato della mitologia alla circoscrizione di funzioni, relazioni, proiettati dalla macchina. E abbiamo visto come, da questo secondo punto di vista, la prospettiva potrebbe arricchirsi enormemente se si facesse riferimento alla teoria semiologica di Benveniste. Inoltre, la prospettiva mistica benjaminiana e quella semiologica sembrano in parte coincidere nel loro gesto di 'tradurre' in categorie linguistiche idee e concetti del pensiero. Poiché proprio questa particolare coincidenza è rimasta purtroppo solamente *in nuce* nei lavori di Jesi, prendiamo in considerazione due ipotesi interpretative diverse, ma jesianamente complementari, della 'traduzione' di idee e concetti del pensiero in categorie linguistiche: se Agamben cerca di ricondurre il dato linguistico offerto dall'auscultazione etimologica e grammaticale di Benveniste nella cornice speculativa di Benjamin, alla luce di una intrinseca potenzialità filosofica della terminologia di Benveniste, ecco che Szondi, al contrario, cerca di ridimensionare l'ipoteca cabalistica nella filosofia del linguaggio di Benjamin e di calare o mediare i suoi concetti sul piano orizzontale della linguistica strutturale.

3.3 La filosofia del linguaggio di Agamben

Sono molti i luoghi in cui Agamben fa riferimento in modo originale all'opera di Benveniste, ma è in un capitolo di *Infanzia e storia*, un libro pubblicato nel 1978 e quindi coevo agli ultimi lavori di Jesi, che egli avvicina il piano semiotico di Benveniste al concetto benjaminiano di «pura lingua». Anzitutto Agamben definisce «infanzia dell'uomo» quel limite trascendentale di non coincidenza fra uomo e linguaggio, sicché fra uomo e linguaggio vi è sempre uno scarto, mai il secondo può inglobare del tutto il primo (l'uomo nel linguaggio), mentre la verità nel linguaggio si determina sempre a partire dal quell'«archilimite» che è appunto l'infanzia dell'uomo. Proprio perché l'uomo ha un'infanzia e non è già da sempre nella lingua, ecco che egli scinde questa lingua una e si pone come colui che, per parlare, deve costituirsi come soggetto del linguaggio, deve dire io (2001, 50).

Agamben riprende così la differenza fra piano semiotico e piano semantico di Benveniste per collocarla in un contesto prettamente antropologico e di filosofia del linguaggio: non la lingua in generale caratterizza l'uomo rispetto agli altri essere viventi, dato che anche gli animali hanno un linguaggio, ma la scissione fra lingua e parola, fra semiotico e semantico (nel senso di Benveniste), fra sistema di segni e del discorso (50).

Quando si dice che la lingua è la natura dell'uomo, bisogna secondo Agamben specificare che questa lingua naturale è la lingua senza parola, l'astorico livello semiotico, mentre con il discorso l'uomo esce dalla sua infanzia ed entra nella storia: proprio in virtù della differenza fra semiotico e semantico l'uomo esce dallo stadio naturale e produce la storia. Detto questo, Agamben può da un lato reinterpretare i concetti e le metafore della mistica del linguaggio benjaminiana, circostanziandoli in un discorso antropologico e di filosofia del linguaggio, dall'altro introdurre in questo altro orizzonte i termini linguistici di Benveniste, ovvero: da un lato Babele, che per Benjamin rappresenta l'uscita dal piano edenico della pura lingua, diventa per Agamben «l'ingresso nel balbettio dell'infanzia» e «rappresenta l'inizio trascendentale della storia» (51); dall'altro è proprio il fatto che l'uomo debba uscire dall'infanzia per costituirsi come soggetto nel linguaggio che permette quel passaggio dal semiotico qualificabile come «pura lingua» al semantico come discorso:

> Semiotico e semantico non sono due realtà sostanziali, ma sono, piuttosto, i due limiti trascendentali che definiscono l'infanzia dell'uomo e, insieme, ne sono definiti. Il semiotico non è che la pura lingua prebabelica della natura, di cui l'uomo partecipa per parlare, ma da cui è sempre in atto di uscire nella Babele dell'infanzia. Quanto al semantico, esso non esiste se non nell'emergenza momentanea dal semiotico nell'istanza del discorso, i cui elementi – appena proferiti – ricadono nella pura lingua, che li riaccoglie nel suo muto dizionario di segni. (55)

Nelle argomentazioni di Agamben vi sono due precisazioni fondamentali per la nostra analisi della macchina mitologica di Jesi: 1) se il mito era stato da Jesi paragonato alla pura lingua di Benjamin, ora possiamo affiancarlo al semiotico di Benveniste 2) la produzione di miti, la traduzione dei riti in materiale mitologico, è sempre anche la transizione/uscita dalla pura lingua naturale, dall'unidimensionale e primitivo livello semiotico al piano interpretante, storico e discorsivo del semantico.

Se la trasposizione dei termini linguistici di Benveniste in un orizzonte filosofico può irritare chi deduce dalle 'delimitazioni' di Benveniste i limiti di una disciplina canonicamente intesa (cf. l'introduzione di Fabbri a Benveniste 2009, x; D'Alonzo 2018, 154), è vero

al contrario che la definizione agambeniana del semiotico come pura lingua della natura che attende la sua attualizzazione da parte del soggetto sul piano semantico è confermata proprio dal testo inedito sulla traduzione di Benveniste – che Agamben nel 1978 non poteva conoscere – in cui il linguista scrive che la particolarità del linguaggio, irriducibile a qualsiasi «teoria unitaria», è che esso si sviluppa sempre all'incrocio tra natura e cultura: il linguaggio ha una base «biologica», «naturale» – i suoni – che poi si articolano in lingua, la quale fa parte invece della cultura; la base materiale naturale-biologica del linguaggio è costituita originariamente per Benveniste da onomatopee, esclamazioni, grida, ma la cultura dà a tutto questo materiale vocale una «forma» specifica:

> Le langage reflète la nature dans le système des références qui comporte inévitablement tout ce qui concerne l'homme, son corps, ses émotions, etc., mais la relation de ces données de base est dynamisée par la culture. Le caractère double du langage est fondé par là. (2016, 38)

Troviamo qui confermata l'ipotesi di Agamben interprete di Jesi che la macchina mitologica che trasforma il semiotico (gesti/riti) in semantico (miti/linguaggio) è sempre anche una «macchina antropologica» che specifica processualmente l'individuo rispetto agli altri, simili e diversi (cf. Belpoliti, Manera 144), come, aggiungiamo, ogni processo antropologico è leggibile attraverso il paradigma linguistico della macchina mitologica, ovvero come traduzione/dinamizzazione di tutto ciò che riguarda l'uomo in cultura.

3.4 Linguistica e traduzione in Szondi

Il gesto di Szondi è tacitamente polemico nei confronti della possibilità di poter considerare i termini della mistica del linguaggio benjaminiana come concetti-limite di una filosofia del linguaggio utile alla teoria della traduzione e nello specifico alla comprensione della poetica traduttuiva di Celan; al contrario, si tratterebbe in sostanza per il filologo di saltare un passaggio, fare a meno della filosofia del linguaggio e calare direttamente i termini benjaminiani in categorie linguistiche e traduttologiche (cf. Dal Bo 2019, 153-4). Tale gesto è del tutto simile ai tentativi di Jesi di delimitare il compito dello scienziato della mitologia rispetto al fascino e al pericolo rappresentati dall'insondabile e imperscrutabile vuoto della macchina mitologica per ogni indagine che vuole essere oggettiva e riscontrabile.

Nel saggio *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105*, testo canonico degli studi traduttologici, Szondi sostiene che il rapporto della traduzione di

Celan con l'originale non può essere adeguatamente inteso secondo i criteri classici della teoria della traduzione poiché ciò che caratterizza la traduzione rispetto all'originale non è tanto un mutamento degli accenti tematici o dello stile, ma più essenzialmente di ciò che Benjamin definisce *Intention auf die Sprache* (intenzione verso la lingua) (Benjamin 1995, 47), sicché se in *Constancy* e *Beständigkeit* 'l'inteso' è lo stesso, originale e traduzione divergono nel 'modo di intenderlo' (cf. Mattioli 2001, 34). Tuttavia, precisa Szondi, questa terminologia benjaminiana va intesa nel proseguo della sua argomentazione sganciata dallo sfondo teologico-linguistico del pensiero di Benjamin (cf. Szondi 1978, 325) e calibrata piuttosto sui paradigmi della nuova linguistica. La *Intention auf die Sprache* diventa allora *das Gerichtetsein des Bewusstseins auf die Sprache* (l'essere rivolto della coscienza verso il linguaggio); la *Sprache* è intesa da Szondi come «die allem Sprechen vorausliegende Sprachkonzeption; als die Art des Meinens, welche die Sprachverwendung prägt» (come quella concezione della lingua che precede ogni dire; come il modo di intendere che plasma l'impiego della lingua) (325).[10] Ma soprattutto, la relazione fra 'inteso' e 'modo di intendere' – che in Benjamin è letta alla luce della reintegrazione delle lingue nella «pura lingua» – è concepita ora da Szondi secondo il modello delle scienze strutturaliste come una relazione soggetta storicamente alle condizioni di possibilità epistemologiche di una data epoca. In base a questo presupposto l'indice storico di una traduzione non dà primariamente lo stato storico della lingua impiegata, quanto piuttosto del modo in cui essa è impiegata, ovvero non rinvia a una determinata *Sprachstufe* (livello della lingua), quanto invece a una determinata *Sprachkonzeption* (concezione della lingua) (326).

La conclusione di Szondi è che la traduzione di Celan (nel succedere a Mallarmé e come contemporaneo e attento osservatore della moderna linguistica) trae le conseguenze da una concezione del linguaggio tardo-simbolista ed è leggibile secondo i paradigmi formalistici di Jakobson: nella traduzione di Celan la 'costanza' non è il contenuto del dettato, non è oggetto di celebrazione, e non è nemmeno più il materiale verbale di cui è composta una poesia che celebrando la costanza celebra sé stessa, ma è piuttosto «il mezzo», «l'elemento su cui il suo verso si trattiene» (339); detto con i termini di Jakobson a cui Szondi fa riferimento: la 'costanza' è il principio, la modalità secondo cui Celan traspone i dati linguistici dal piano paradigmatico a quello sintagmatico.

Nonostante lo sforzo di determinare il più precisamente possibile attraverso concetti e paradigmi della linguistica strutturale e del-

10 Data l'imprecisione delle traduzioni italiane di questo testo szondiano, abbiamo preferito fornire originale e nostra traduzione letterale.

la poetica formalistica i procedimenti poetico-traduttivi di Celan, Szondi sente anche sempre il limite di tale sollecitazione poiché è evidente che qualcosa di questo processo sfugge alla griglia formale così tesa. Egli lo scrive nell'ultima nota che chiude veramente il saggio: l'analisi dell'intenzione verso la lingua di Celan offerta andrebbe secondo Szondi integrata con un'analisi del suo *Sprachgestus* (gesto linguistico), ossia dei particolari valori espressivi e tonali della traduzione in cui è l'io poetico a divenire oggetto della funzione poetica. In tale modo si dimostrerebbe secondo Szondi che Celan non solo 'esprime' la distanza del malinconico da sé stesso e dall'oggetto del suo amore, ma fa di tale distanza un momento della soggettività. Tale 'luce abbagliante' che Celan farebbe così cadere sull'io, tale mezzo di vivisezione della soggettività – opposto alle ombre sotto cui si nasconde l'io del malinconico – resta per Szondi una questione aperta e possiamo solo ipotizzare quale sarebbe stata la portata e la qualità della sua analisi se si fosse servito, anziché dei dicotomici paradigmi formalistici e strutturalistici impossibilitati a cogliere tale 'gesto linguistico', proprio delle teorie di Benveniste sulla significanza semantica, sul discorso come attività di un io che mette in azione la lingua.

4 Conclusioni

Non è certo un paradosso che il limite dell'interpretazione di Szondi che sgancia volutamente la poetica traduttiva di Celan dallo sfondo teologico di Benjamin per forzarla entro le maglie della nuova linguistica strutturale sia esso stesso indice storico di un'modo di intendere' la critica letteraria. Non è qui il luogo per indagare nei dettagli lo sforzo ermeneutico di Szondi nei confronti di opere/linguaggi di autori amati, ma che possono sconfinare nel mistico e nell'orfico – come quelle di Benjamin, Rilke, Celan – al fine di ricavarne interpretazioni oggettive, filologicamente e linguisticamente fondate da contrapporre a qualsivoglia *misreading*, apologetico come diffamatorio. Ed è lo stesso limite che si è posto Jesi nei momenti in cui ha sentito più forte il pericolo del richiamo del mito e per questo ha avvertito la necessità di declinare la ricerca secondo paradigmi linguistici 'intesi' in quel momento storico come oggettivi e scientifici contro possibili fraintendimenti delle 'intenzioni' della scienza della mitologia in generale e della sua in particolare.

Quanto detto conferma l'idea di Agamben che la macchina mitologica nomini in Jesi «in ultima analisi il linguaggio, l'essere parlante dell'uomo»:

> di qui prende le mosse la straordinaria lettura jesiana delle *Elegie* e dei *Sonetti* rilkiani come poesia che non ha più nulla da dire,

> che cerca soltanto occasioni retoriche per esprimere il proprio silenzio, pura asseverazione del nucleo asemantico della parola. (Belpoliti, Manera 150)

Tale metodo analitico messo a punto da Jesi è infatti esplicito e produttivo soprattutto in quei saggi su Rilke in cui Jesi cerca di sottrarre le *Elegie duinesi* alla consueta interpretazione orfica mostrando invece come la macchina mitologica funzioni qui come volontà del poeta di far coincidere i materiali/scorie tematiche con la volontà di forma dell'io poetico, ovvero, secondo Jesi, come volontà di «autoreificazione» che produce non simboli rinvianti oltre sé stessi, ma «riposanti in sé stessi» (2003, 177), forme conchiuse che non rinviano a nulla. L'esoterismo di Rilke si determinerebbe così per Jesi nel «privilegio» e nel «limite» dell'io poetico di essere chiuso dentro a un segreto e di non poterne uscire, non poter accedere a un oltre. Ma – e così veniamo al cuore della nostra argomentazione – «privilegio» e «limite» non sono per Jesi tanto poli esistenziali, quanto piuttosto poli semantici fra cui oscilla tutto il materiale lessicale rilkiano. Il prodotto di questa «oscillazione semantica» (59) è ciò che è traducibile, ciò che prende forma di simbolo muto nel processo che vede la volontà del poeta tesa a cogliere/tradurre ciò che si palesa al limite dell'esistenza umana, non aldilà di questa. Se, come scrive Jesi, anche l'opera tarda di Rilke è concepibile – così come il *Malte*, *le Elegie* e i *Sonetti* – come *hohle Form* (forma in cavo) (175) e mai colmabile di una dimensione extraumana, allora possiamo ipotizzare, in conclusione, che il volume lasciato incompiuto sulle poesie tarde, le poesie francesi e le traduzioni di Rilke avrebbe approfondito questa particolare significazione semantica del materiale poetico e cioè avrebbe interpretato la macchina mitologica dell'ultimo Rilke come meccanismo semiologico-linguistico produttrore di forme retoriche che testimoniano non di una piena coincidenza fra «tempo del segreto e il motore immobile del linguaggio mitologico», come «la cosiddetta destra tradizionale direbbe» (213), bensì di una fondamentale frattura o non-coincidenza fra il piano dell'umano e dell'extraumano.

Bibliografia

Agamben, G. [1978] (2001). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Nuova edizione accresciuta. Torino: Einaudi.
Agamben, G.; Cavalletti, A. (a cura di) (1999). «Furio Jesi», num. monogr., *Cultura tedesca*, 12.
Apel, F. (1982). *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg: Winter.
Bachofen, J.J. (1988). *Il matriarcato*. A cura di G. Schiavoni. Torino: Einaudi
Bédouret-Larraburu, S.; Laplantine, C. (éds) (2015). *Émile Benveniste: vers une poétique générale*. Pau: Presses universitaires de Pau.
Belpoliti, M.; Manera, E. (a cura di) (2010). «Furio Jesi», num. monogr., *RIGA*, 31.
Benjamin, W. [1962] (1995). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Benveniste, É. (2009). *Essere di parola. Semantica, società, cultura*. A cura di P. Fabbri. Milano: Bruno Mondadori.
Benveniste, É. [1976] (2001). *Il vocabolario delle istituzioni europee*. A cura di M. Liborio. Torino: Einaudi.
Cases, C. (1973). «Walter Benjamin teorico della traduzione». *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria = Atti del primo convegno sui problemi della traduzione letteraria*. Monselice: s.e., 39-44.
Cavalletti, A. (2009). «Traduzione e mitologia». *Nuova corrente*, 56 (143), 163-74.
D'Adolozo, J (2018). «Agamben lettore di Benveniste. Tra linguistica e filosofia». *Horizonte. Nuova serie*, 3, 137-56.
Fabbri, P. (1998). *La svolta semiotica*. Roma-Bari: Laterza.
Fenoglio, I.; Coquet, J-C.; Kristeva, J.; Malamoud. C.; Quignard, P. (2016). *Autour d'Émile Benveniste sur l'écriture. Avec deux inédits d'Émile Benveniste*. Paris: Seuil.
Ferrari, R. (a cura di) (2009). «Furio Jesi», num. monogr., *Nuova corrente*, 56(143).
Folena, G. [1973] (1991). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
Fortini, F. (1974). *Saggi italiani*. Bari: De Donato.
Jesi, F. (1973). *Il mito*. Milano: Isedi.
Jesi, F. (1976). «Traducibilità e scienza del mito. Note sulla *Lutherbibel*». Materiali per il seminario *Teoria e pratica della traduzione*. Palermo.
Jesi, F. (1979). *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi.
Jesi, F. (1995). *Germania segreta*. Milano: Feltrinelli.
Jesi, F. (1996). *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet.
Jesi, F. (2000). *Spartakus. Simbologia della rivolta*. Torino: Bollati Boringhieri.
Jesi, F. (2003). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quodlibet.
Jesi, F. [1993] (2007). *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*. Torino: Bollati Boringhieri.
Kaulen, H. (1987). *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*. Tübingen: Niemeyer.
Kitzbichler, J; Lubitz, K.; Mindt, N. (2008). *Theorie der Übersetzung antiker Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter.
Laplantine, C. (2008). *Emile Benveniste: poétique de la théorie. Publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire* [thèse de doctorat]. Paris: Université Paris 8.

Lolli, A. (2015). *Furio Jesi e la filosofia del linguaggio* [tesi di laurea]. Roma: Università degli studi Roma 3.
Manera, E. (2012). *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*. Roma: Carocci.
Mattioli, E. (2001). *Ritmo e traduzione*. Modena: Mucchi Editore.
Mattioli, E. (2017). *Il problema del tradurre (1965-2005)*. A cura di A. Lavieri. Modena: Mucchi Editore.
Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique*, vol. 2. Paris: Gallimard.
Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
Reitani, L. (2011), «Die Entdeckung der Poesie. Norbert von Hellingraths bahnbrechende Edition der Werke Hölderlins». Kamzelak, R.; Nutt-Kofoth, R.; Plachta, B. (Hrsgg), *Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext*. Berlin: Walter de Gruyter.
Rilke, R.M.; Hellingrath, N.V. (2008). *Briefe und Dokumente*. Hrsg. von K.E. Bohnenkamp. Göttigen: Wallestein Verlag.
Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
Szondi, P. (1974). *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Szondi, P. (1978). *Schriften*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Ernst Jünger's Ethopoietic Authorship

Mario Bosincu
Università degli Studi di Sassari, Italia

Abstract Ernst Jünger's conception of authorship was closely related to a mode of writing designed to transform the reader's mode of being. In the first phase of his literary activity, his war diaries were intended to teach readers the behaviour patterns enabling them to cope with the dangerous technology irrupting into their life sphere. In *Der Arbeiter*, he made use of political myths to induce readers to reshape themselves into the cogs of a totalitarian state machinery. After the Second World War, Jünger provided the readers of his books with ancient spiritual exercises in order that they might work on themselves and thereby attain the selfhood which would allow them to resist technological threats.

Keywords Ernst Jünger. Technology. Spiritual exercises.

Summary 1 The First World War and the Salamander-Like Man. – 2 The Mythopoetic Writing. – 3 The Psychagogue-Writer.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-29
Accepted 2021-04-12
Published 2021-07-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Bosincu, M. (2021). "Ernst Jünger's Ethopoietic Authorship". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 291-308.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/008

1 The First World War and the Salamander-Like Man

Ernst Jünger's conception of authorship was closely connected with the use of what Michel Foucault called "ethopoietic writing"[1] (Foucault 1997a, 209), a kind of writing intended to transform the reader's way of being. The analysis of the changes in the purposes of such a subjectivation process can throw light on the related shifts in the meaning of Jünger's authorship idea in response to twentieth-century phenomena. The first, epoch-making event the German writer had to face was the Great War that he defined as the volcanic beginning of his age (Jünger 1997, 74). In this respect, it has to be pointed out that the hostility towards technology was at the centre of the ideology of such prewar, anti-modern youth movements as the Wandervogel, which Jünger joined in 1911. Their "urge to escape from an urban civilisation of mere form and sham back into nature" (Eksteins 1989, 84) was the answer to the 1914 generation's feeling of discontentment with civilisation, described by Robert Wohl as follows:

> Prewar European intellectual youth grew up in revolt against the comfort, coziness, and predictability of modern life. They feared that they had been born into a declining world, and they longed after risk, danger, and brutal contact with the elemental realities of life. (Wohl 1979, 214)

This explains why the war outbreak was hailed as the event allowing for a "total release from modern society" (Leed 1979, 59): there was the widespread conviction that the conflict would mark the beginning of a new mode of existence, freed at last from the life-denying sway of technology.[2] Jünger himself experienced this enthusiasm and wrote in his essay on *Der Krieg als äußeres Erlebnis* (1925):

> Wie gerne ließ man die Kontore, die Hörsäle, die Fabriken zurück, jene Welt, die ein geordnetes und ruhiges, aber auch ein eintöniges

1 Foucault commented thereupon as follows: "The Greeks had a very interesting word, which can be found in Plutarch as well as in Denys of Halicarnassus […]. It is the expression, or series of expressions, of words: *ēthopoiein*, *ēthopoiia*, *ēthopoios*. *Ēthopoiein* means making *ēthos*, the individual's way of being, his mode of existence. *Ēthopoios* is something that possesses the quality of transforming an individual's mode of being" (Foucault 2005, 237).

2 Gerhard Nebel remarked with regard to this war conception: "Der Jubel, mit dem die begeisterte Jugend aller kriegführenden Länder 1914 die Anrichtung des Blutbades begrüßte, […] war doch wohl mehr als Verblendung und Verführung. Es brach in der Öde des technisch bequemen und zivilisatorisch entzauberten Daseins ein elementarer Hunger nach Wirklichkeit los, nach dem unverfälschten Gefühl, dem Ende der Maskeraden, nach der Aufhebung der individuellen Grenzen, nach dem Rausch der Verschmelzung" (Nebel 1949, 51-2).

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
55, 2021, 291-308 | e-ISSN 2499-1562

> Dasein versprach. […] Und der Mensch, der sich im Schoße der großen Städte immer mehr als Rädchen in einem verwickelten Getriebe gefühlt hatte, sah sich berufen zu einer Tat von einer furchtbaren und einfachen Geschlossenheit, zu einem männlichen Dasein im Felde, in Wind, Wetter und Gefahr, von dem man bislang nur in guter Ruhe in den Büchern gelesen hatte. Das Abenteuer, nach dem viele sich aus einer unbefriedigten und spezialisierten Existenz hinaus gesehnt hatten, das große Erlebnis, das uns unerwartet eines Morgens nach dem Aufstehen in lockenden Farben begrüßt und das Leben reicher, tiefer und inniger erscheinen läßt, hier war es Ereignis geworden, es war kein Traum mehr. (Jünger 2001a, 88-9)

The reference to the experience of an adventure is worth taking into account. Georg Simmel characterised this *Erlebnis* as an escape from the continuity of life that, while falling outside its context, still fell back, with this same movement, as it were, into that context again, so that this foreign body in one's existence penetrated to its very core (Simmel 1996, 169). Simmel himself saw the First World War as conducive to an enormous increase in the life quantum (Simmel 1999, 50) thanks to the soldiers' proximity to its upwelling dynamism. Such a thesis may be subsumed under the category of the life-enhancing *Lebensethik*, the tenets of which were illustrated by Heinrich Rickert as follows:

> Möglichst viel soll der Mensch erleben und möglichst lebendig nach allen Richtungen sein Leben gestalten. [...] Lebe! so lautet der neue kategorische Imperativ. Ethische Bedeutung gewinnt das Leben nur, wenn es zum Gipfel der Lebendigkeit geführt und in seiner ganzen Breite vom Leben durchströmt wird. (Rickert 1920, 11)

This ethics stands at the centre of Jünger's depiction of the soldiers' ecstasis, initiating them – in the form of an *adventure* – into the fusion with the very depths of being:

> Das ist ein Rausch über allen Räuschen, eine Entfesselung, die alle Bande sprengt. Es ist eine Raserei ohne Rücksichten und Grenzen, nur den Gewalten der Natur vergleichbar. Da ist der Mensch wie der brausende Sturm, das tosende Meer und der brüllende Donner. Dann ist er verschmolzen ins All. (Jünger 1980a, 54)

Nevertheless, Jünger's war experience was Janus-faced in as much as it was marked not only by the access to life affirmation and instinctual liberation but also by *the enslavement to technology*: a yoke he and his comrades-in-arms wanted to shake off. The German writer participated in "the first wholly industrialized war" (Leed 1979, 30), resulting in the shocking emergence of a new form of death provoked by

technics. As he put it: "Der Vernichtungswille äußert sich rein durch die Maschine, der Tod offenbart sich in technischer Gestalt" (Jünger 2001b, 103).[3] As a consequence, in the first phase of his literary activity, he played the role of a writer whose war diaries – describing the new life form attained by soldiers in the midst of the 'storms of steel' – were designed to teach readers the behaviour patterns to cope with the ardent "Atem des mechanischen Todes" (Jünger 1978a, 447), i.e. with a dangerous technology breakthrough into their life sphere. In particular, the war effected a psychological caesura since it led soldiers to become aware of the "Herrschaft der Maschine über den Menschen, des Knechtes über den Herrn" (1978a, 450), as Jünger wrote in his diary *Feuer und Blut* (1925). Significantly, Sandor Ferenczi interpreted the so-called war hysteria as the outcome of a narcissistic "Ich-Verletzung" (Ferenczi 1919, 77) that was to be ascribed to the fact that men had been overpowered by machines. Furthermore, Jünger observed in his introduction to the collection of essays *Über die Gefahr* (1931) that the First World War had put an end to the bourgeois era – defined by Stefan Zweig as "das goldene Zeitalter der Sicherheit" (Zweig 1970, 15) – because it had condemned soldiers to be incessantly exposed to the threat of annihilation by means of newly invented weapons. In this light, his reflections bear a striking affinity to Freud's analysis of the psychological conflict aftermaths. In *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915), he argued that the everyday attitude towards death had been eliminated by the war since mass slaughters on an industrial scale had prevented men from banishing the thought of demise from consciousness. Hence, the necessity to adopt a new frame of mind characterised by the lucid acceptance of death. Freud advocated this change of mentality as follows:

> Wäre es nicht besser, dem Tod den Platz in der Wirklichkeit und in unseren Gedanken einzuräumen, der ihm gebührt, und unsere unbewußte Einstellung zum Tode, die wir bisher so sorgfältig unterdrückt haben, ein wenig mehr hervorzukehren? Es scheint das keine Höherleistung zu sein, eher ein Rückschritt in manchen Stücken, eine Regression, aber es hat den Vorteil, der Wahrhaftigkeit mehr Rechnung zu tragen. (Freud 1974, 59-60)

On closer examination, Freuds' remarks have their origin in the Stoic tradition of the preparation for death. One thinks, for instance, of Seneca, who, in his *Natural Questions*, exhorted Lucilius to meditate

3 As Jünger admitted: "1914 wußten wir noch nichts vom Material. Eine kleine Ahnung davon bekamen wir in den ersten Trommelfeuern" (Jünger 1978a, 447). In this sense, the First World War was "a modernizing experience for millions of men of all classes who had never experienced an industrial environment" (Leed 1979, 95-6).

e-ISSN 2499-1562

constantly on death in order to resign himself to it.[4] Freud himself points out that the attitude to be adopted amounts to a step backwards, but, interestingly, his *meditatio mortis* represents the reaction to the challenges posed by the modern age, fallen back into barbarism. If the time is out of joint – to cite Shakespeare – because a barbarian past has reemerged, it is imperative to draw on an ancient, spiritual exercise[5] to refashion oneself into the subject capable of withstanding it. In other words, the recourse to the *askēsis*[6] is due to modernity that forces men to reshape themselves: herein lies one of the answers to the question of why the ancient conception of philosophy as a set of technologies of the self[7] reemerged between the nineteenth and the twentieth century. In this period, specifically modern phenomena demanded of men to work on themselves so as to attain the subjectivity form enabling them to cope with such new challenges. Thus, the "ethics of the self" (Foucault 2005, 251), restored, for Foucault, by thinkers such as Stirner, Schopenhauer, Nietzsche and Baudelaire, also took on the form of an ethics of the ethopoietic resistance to modernity that availed itself of the technique of ethopoietic writing.

From this perspective, significant contact points between Freud and Jünger are evident because the latter affirmed in *Über die Gefahr* that the new epoch called for a salamander-like man possessing the capacity to resist psychologically its high temperatures.[8] Such a new man resorted to strategies meant to overcome the fear of death. It is noteworthy that some scholars recognised Jünger's attempt to work out the theory of a form of resistance to the 'earthquake-ridden'[9] dimension of modernity as a leitmotif of his œuvre. Most nota-

4 "Let us imprint this on our minds, let us constantly say this to ourselves: 'We must die.' When? What does that matter to you? How? What does that matter to you? Death is a law of nature; death is the tribute and duty of mortals, and the remedy for every suffering" (Sen. *Nat. Quaest.* 6.12; transl. by Hine 2010, 114).

5 Pierre Hadot designates with this term the intellectual operations designed to realise "a transformation of our vision of the world, and [...] a metamorphosis of our personality" (Hadot 1995, 82).

6 According to Hadot (1995, 82): "*askēsis* must be understood not as asceticism, but as the practice of spiritual exercises".

7 Foucault (1997b, 225) offers the following definition of these technologies: "they permit individuals to effect by their own means, or with the help of others, a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality".

8 As a result, "Sieger sind jene, die wie die Salamander durch die Schule der Gefahr hindurchgegangen sind. Nur diese werden sich in einem Zeitalter behaupten, in dem nicht mehr die Sicherheit, sondern die Gefahr die Ordnung des Lebens bestimmt" (Jünger 2001c, 624).

9 Jünger characterised his authorial intention while writing *Über die Linie* (1950) as follows: "Läßt sich dieses Anliegen nun in einen einzigen Satz fassen? Vielleicht als

bly, Gerhard Nebel spoke of his "Ontologie der Gegen-Angst" (Nebel 1949, 67), consisting in the acts geared to defeat dread. One of these strategies is thematised in *In Stahlgewittern* (1920):

> Den Stahlhelm in die Stirn gedrückt, zerkaute ich meine Pfeife, starrte auf die Straße, deren Steine unter aufspringenden Eisenbrocken Funken sprühten, und philosophierte mir mit Erfolg Courage an. […] Mehrere Male murmelte ich ein Wort Ariosts: 'Ein großes Herz fühlt vor dem Tod kein Grauen, wann er auch kommt, wenn er nur rühmlich ist'. Das rief eine angenehme Art von Trunkenheit hervor, wie man sie ungefähr in der Hexenschaukel erlebt. (Jünger 1978b, 181)

Moreover, in the brief novel *Sturm* (1923) a character revives the ancient ideal of the contempt of death and urges his comrades-in-arms to imitate the Romans who, before committing suicide, enjoyed life pleasures until their last breath (cf. Jünger 1978c, 34). In all probability, Jünger refers to Tacitus' description of the way in which Gaius Petronius 'staged' his own death during a banquet.

2 The Mythopoetic Writing

The second phase of Jünger's authorship culminated in *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932), which brings to light his new role as a *mythopoetic writer* under Georges Sorel's and Oswald Spengler's influence.[10] This text is to be placed in the context of political anti-

den Versuch eines Betroffenen, der nach zwei Erdbeben wieder festen Fuß fassen will" (Jünger 1997, 98).

10 The mythic structure of *Der Arbeiter* did not escape the scholars, who, however, have not highlighted the mythologems in which the text is articulated. In 1942 Marcuse defined the book as "the prototype of the National Socialist union between mythology and technology" (Marcuse 1998, 148), and Gerhard Nebel, seven years afterwards, subsumed it among the "diesseitige Eschatologien", typical of the age of the masses and intended to their mobilisation. It is due to Geog Lukács the lapidary definition of *Der Arbeiter* as the "Mythos des kriegerisch aggressiven Imperialismus" (Lukács 1962, 542). Furthermore, in 1984 Jeffrey Herf observed that the texts suggestiveness does not proceed from an in-depth analysis of the age of technics but from the visual power of its metaphors and defined Jünger as a "myth-maker" (Herf 1984, 106), as reaffirmed by Nevin (Nevin 1996, 136). In 1995 Uwe-K. Ketelsen said the thought of Sorel had influenced the genesis of *Der Arbeiter* (Ketelsen 1995, 92). As early as 1962 Hans-Peter Schwarz had established a connection between *Der Arbeiter* and Sorel's theory of political mythmaking, even though without analysing the mythical text structure (Schwarz 1962, 93). Not by chance the original book title was to have been Angriffsbefehl (cf. Benedetti 2008, 271), which explains the "Aufforderungscharakter" of the book (Morat 2007, 99) and its "faschistische Rhetorik" (Penke 2018, 39). More generally, cf. the following enlightening considerations of Guerra (2007, 7): "L'opera di Ernst Jünger prende le mosse dalla questione del potere, non solo e non tanto di quello del Palazzo, quanto piuttosto di quel-

rationalism, as Emilio Gentile defined the strategy based on the dismissal of reason as a driving force of history and on the use of irrational devices aimed at manipulating and mobilising the masses (Gentile 1982, 15-16). To this end, the "aesthetics of politics" (Mosse 1987, 90), resorting to symbols and myths, was thought up by both left-wing intellectuals and parties and their opponents to meet the challenge of the advent of the masses on the political scene. Thus, it was not by chance that Gustave Le Bon wrote his book on the *Psychologie des foules* (1895): he wanted to stem their increasing political power by suggesting the recourse to image-like ideas on the part of shrewd mass demagogues, i.e., of "grands conquérants d'âmes" (Le Bon 1906, 63). The early twentieth century therefore witnessed the rise of psychology,[11] the psychologisation of politics and the invention of 'inner colonisation techniques' (Bodei 2002, 227), employed to control the mass psyche and to remould it. Spengler extolled the *modus operandi* of the future Caesarian *Führer* as follows:

> Ob […] Lehren ‚wahr' oder ‚falsch' sind, ist für die Welt der politischen Geschichte – das muß immer wieder betont werden – eine Frage ohne Sinn. Die ‚Widerlegung' etwa des Marxismus gehört in den Bereich akademischer Erörterungen oder öffentlicher Debatten, wo jeder recht hat und die andern immer unrecht. Ob sie wirksam sind, – seit wann und für wie lange der Glaube, die Wirklichkeit nach einem Gedankensystem verbessern zu können, überhaupt eine Macht ist, mit der die Politik zu rechnen hat, darauf kommt es an. (Spengler 1972, 1128)

The most influential exponent of left-wing anti-rationalism was Georges Sorel, who, in his *Réflexions sur la violence* (1908), defined political myths as "une organisation d'images" (Sorel 1910, 169) and, accordingly, advocated the use of the myth of the general, catastrophic strike and of the resulting, heroic battle of the proletariat against the bourgeoisie. Such a *vision* was intended to produce "un état d'esprit tout épique" (1910, 364) and thereby to transfigure workmen into revolutionary Nietzschean overmen, ready to sweep away the capitalist regime. In this sense, his book is highly indicative of the transformation process undergone by political theory and praxis in the rising mass society and characterised by "the open and solemn enthronement of myth" (Cassirer 1979, 234). Such new myths,

lo della Penna: in questo senso inscrivendosi nella direttrice principale e più significativa della letteratura tedesca, quella al cui centro vi è la figura del letterato-sovrano".

11 As Spengler (1932, 84) put it: "Das 19. Jahrhundert war das der Naturwissenschaft; das 20. gehört der Psychologie". And he added: "Wir glauben nicht mehr an die Macht der Vernunft über das Leben. Wir fühlen, dass das Leben die Vernunft beherrscht".

far from being "a free and spontaneous play of imagination" (1979, 235), were "an artificial compound manufactured in the great laboratory of politics" (236). Cassirer drew the following conclusion therefrom: "To inquire into the 'truth' of the political myths is, therefore, as meaningless and as ridiculous as to ask for the truth of a machine gun or a fighter plane. Both are weapons; and weapons prove their truth by their efficiency" (237).

In the Twenties and in the early Thirties, Jünger appeared on the literary scene as the writer whose "Dichten, Denken und Sagen" (Heidegger 2004, 236) had been informed by the First World War. What is more, he supported the revanchist cause and declared in 1929, in the course of an interview: "I consider that my books are a part of Germany's moral and intellectual armament for the next war" (Jünger 2001d, 525).[12] He unmistakably argued also for an imperialistic *Machtpolitik*: "I am of opinion that war is necessary. It is nothing but a continuation of politics by different means. I am a disciple of Nietzsche and take the greatest delight in a struggle for power wherever it occurs and whoever wins" (2001d, 525-6). Correspondingly, Jünger subscribed *toto corde* to Spengler's thesis of the purely instrumental value of theories and to Sorel's appeal to create artificial myths, as the following excerpt from a radio speech on *Der Arbeiter* demonstrates: "Seine philosophische 'Richtigkeit' kümmert mich weit weniger als seine Brauchbarkeit. Ich habe versucht, eine kleine Kampfmaschine zu konstruieren. Es kommt nun darauf an, daß sie anwendbar ist. Der Erfolg meines Buches ist deshalb hier [...] ein Kriterium seines 'Wertes'" (Alwens 2004, 114). These remarks confirm what Cassirer wrote about political myths: they were conceived as weapons, and, in Jünger's view, *Der Arbeiter* was a battle machine, devised according to the tenets of the German reactionary modernism. Jeffrey Herf has coined this expression to designate the ideology that strove to reconcile the vehement rejection of liberal and democratic modernity with the intention of giving a strong impulse to technological advance in order to prepare the way for Germany's bellicist power politics (Herf 1984). In addition, reactionary modernism was often bound up with the ideal of the totalitarian 'artist-politician', who aimed at refashioning his state as well as its citizens into a 'work of art', thus putting the Romantic idea of life aesthet-

12 In this connection, the following remarks of Cassirer (1946, 282) deserve to be cited: "It was in 1933 that the political world began to worry somewhat about Germany's rearmament and its possible international repercussions. As a matter of fact this rearmament had begun many years before but had passed almost unnoticed. The real rearmament began with the origin and rise of the political myths. The later military rearmament was only an accessory after the fact. The fact was an accomplished fact long before; the military rearmament was only the necessary consequence of the mental rearmament brought about by the political myths".

icisation into practice. One thinks of Mussolini's thesis, according to which he was called upon to transform the Italian people into his 'masterpiece' (Falasca Zamponi 2003, 81), and of Stalin's definition of writers as soul-engineers (Westerman 2003, 40). This ideological frame of reference provides the backdrop against which the mythological texture of *Der Arbeiter* may be analysed. Its first element is the mythological image of the Sorelian warrior-worker,[13] which is related to Jünger's critique of the capitalist society, branded as the "Diktatur des wirtschaftlichen Denkens" (Jünger 1981, 33), and, consequently, to the tradition of German nihilism. Leo Strauss – implicitly following Werner Sombarts reflections on the ethical specificity of the Deutschtum – traced this form of nihilism back to a reaction to the eudaemonism and the utilitarianism that were characteristic of French and British Enlightenment. German philosophers condemned the "identification of morality with an attitude of claiming one's rights or with enlightened self-interest"[14] and stressed "the difference between […] the *honestum* and the *utile*" (Strauss 1999, 371), thus championing an antiutilitarian ethos that resulted in the desire to smash the whole machinery of a hideous, pleasure-seeking society. Spengler gave a powerful expression to this anti-modern ethics by evoking the image of the Caesarian men who would overthrow the "Diktatur des Geldes" (Spengler 1972, 1193) and lay the foundations for a new civilisation based on the pre-modern values of "Ehre und Ritterlichkeit" (1972, 1143). Jünger too portrayed an anti-capitalist hero. The kind of worker he exalted distinguished himself from the petty bourgeois one – "dessen höchstes Glück darin besteht, daß er seinen Anstellungsvertrag diktieren darf" – since the former, instead of struggling for a higher salary, employed "die Mittel des Kriegers" (Jünger 1981, 35) to establish his dominion. Thus, Jünger conjured up the figure of a rebel – whose spellbinding power resulted from the fact that he heroically escaped from the despicable, profit-oriented, capitalist world resorting to *violence* – to induce his readers to remodel themselves after this behaviour pattern and thereby to destroy liberal-democratic institutions.

The second mythologem built into the text structure is the image of the ascetic-worker, defined as the only heir of the Prussian

13 With regard to Jünger's description of the worker Ernst Niekisch wrote: "Jüngers Typus ist Sorels asketisch-heldischer Arbeiter, ist Sorels disziplinierter Produzent" (Bohrer 1978, 595).

14 Sombart 1915, 55 described German counter-Enlightenment as follows: "Mit innerstem Widerwillen, mit Entrüstung, mit Empörung, 'mit tiefem Ekel' hat sich der deutsche Geist gegen die' Ideen des 18. Jahrhunderts', die englischen Ursprungs waren, erhoben; mit Entschiedenheit hat jeder deutsche Denker, aber auch jeder Deutsche, der deutsch dachte, zu allen Zeiten den Utilitarismus, den Eudämonismus, also alle Nützlichkeits- und Glücks- und Genussphilosophie abgelehnt".

ethos apotheosised by Spengler.[15] The function of this figure may be grasped thanks to Marcuse's reflections on Nazism. The Frankfurt School exponent identified the process of the man heroisation as a core aspect of the Nazi ideology, which opposed to the money-driven bourgeois the war-minded German *Held* and idealised his willingness to make sacrifices and to put himself at the service of the state to encourage the submission to it (Marcuse 1979, 8). Likewise, Jünger, as a soul-engineer, confronted his readers with the image of the Prussian worker, completely subservient to the technical apparatus of the totalitarian state, to bring them to reshape themselves into the cogs of its machinery. This is why he drew the picture of the workers community as a kind of monastic-military order (Jünger 1981, 215). Then, no wonder Marcuse defined *Der Arbeiter* as "the prototype of the National Socialist union between mythology and technology" (Marcuse 1965, 22).

3 The Psychagogue-Writer

The third phase of Jünger's literary-philosophical activity[16] arose from the experience of the Second World War and was under the sign of an ethics of the ethopoietic resistance to modernity. Most interestingly, Golo Mann underlined Jünger's authorial will to fulfill the role of a modern spiritual guide called upon to soothe his readers' fears (Mann 1960, 77-83), and Hans-Peter Schwarz observed that his "Strategie und Taktik des Verhaltens auf verlorenem Posten" (Schwarz 1962, 138) was based on devices drawn from the Stoic tradition. Yet, he did not understand that these thought tools are *spiritual*

15 Spengler (1920, 40-1) illustrated his ideal of the socialist, Prussian man as follows: "Eine tiefe Verachtung des bloßen Reichseins, des Luxus, der Bequemlichkeit, des Genusses, des 'Glücks' durchzieht das Preußentum dieser Jahrhunderte […]. Dem Engländer aber sind sie Geschenke Gottes; 'comfort' ist ein ehrfürchtig hingenommener Beweis der himmlischen Gnade. […] Arbeit gilt dem frommen Independenten als Folge des Sündenfalls, dem Preußen als Gebot Gottes. Geschäft und Beruf als die zwei Auffassungen der Arbeit stehen sich hier unvereinbar gegenüber. […] Dem Engländer und Amerikaner ist es der Zweck der Arbeit: der Erfolg, das Geld, der Reichtum. Die Arbeit ist nur der Weg, den man so bequem und sicher als möglich wählen darf. Es ist klar, daß ein Kampf um den Erfolg unvermeidlich ist, aber das puritanische Gewissen rechtfertigt jedes Mittel. […] Um die angeborne menschliche Trägheit zu überwinden, sagt die preußische, die sozialistische Ethik: es handelt sich im Leben nicht um das Glück. Tu deine Pflicht, indem du arbeitest".

16 On Jünger's postwar "existenz- und geschichtsphilosophische Essayistik", cf. Kiesel 2007, 598. Furthermore, see the following remarks of Martus (2001, 193): "Entsprechend seinem eklektizistischen Denkstil findet sich bei Jünger eine kaum entwirrbare Gemengelage von Gedankenfiguren der 1940er und 1950er Jahre, wobei wie bei den philosophischen auch bei den politischen Schriften eine Nähe insbesondere zu den existenzialistischen Stichwortgebern der Nachkriegszeit wie Heidegger oder Sartre auffällt".

exercises in the strict sense of the word. Jünger therefore took on the role of a psychagogue-writer[17] who, by recourse to ethopoietic writing, provided the readers of his war diaries with technologies of the self in order that they might work on themselves and thereby attain the form of selfhood enabling them to resist technological threats.

A passage from *Strahlungen* (1949) illustrates the way in which he performed this task:

> Gedanken beim gestrigen Nachtritt – über die Maschinerie des Todes, die Bomben der Sturzkampfflieger, die Flammenwerfer, die verschiedenen Sorten der Giftgase – kurzum das ganze gewaltige Vernichtungsarsenal, das drohend vor dem Menschen zur Entfaltung kommt. Alles das ist nur Theater, reine Szenerie, die mit den Zeiten wechselt und etwa unter Titus nicht geringer war. (Jünger 1962, 162)

Let us compare this excerpt with a passage from Seneca's 24th letter to Lucilius. Addressing himself to death, the Stoic philosopher writes:

> Why dost thou hold up before my eyes swords, fires, and a throng of executioners raging about thee ? Take away all that vain show […] Thou art naught but Death, whom only yesterday a man-servant of mine and a maid-servant did despise! Why dost thou again unfold and spread before me, with all that great display, the whip and the rack? […] Away with all such stuff, which makes us numb with terror! (Sen. *Ep.* 1.24.14; transl. by Gummere 1979, 173-5)

The renewed interest of twentieth century intellectuals in Stoicism was distinguished by their attempt to make use of its tenets for the purpose of attaining a kind of *ataraxia* in the face of the catastrophes of their time. As María Zambrano asserted, her contemporaries had rediscovered Seneca as if he had been a palimpsest concealed under their anguish (Zambrano 1998, 24). The same applies to Jünger. In his letter, Seneca thematises an exercise of *praemeditatio malorum*, allowing the meditant to deprive death of its terrific aura and thereby to perceive it as something which cannot shock him. Consequently, he puts this ascetic practice at his disciple's disposal in order that he may free himself from fear. Jünger held in his book on *Autor und Autorschaft* (1984) that a writer has the duty to deliver his readers

17 On the concept of psychagogy, cf. the following remarks by Foucault (2005, 40): "If, then, we call 'pedagogical' this relationship consisting in endowing any subject whomsoever with a series of abilities defined in advance, we can, I think, call 'psychagogical' the transmission of a truth whose function is not to endow any subject whomsoever with abilities, etcetera, but whose function is to modify the mode of being of the subject to whom we address ourselves".

from the fear of death (Jünger 1999, 140). Nonetheless, he wrote down this spiritual exercise so that he as well as his readers might transform themselves into subjects capable of overcoming the dread provoked by modern, lethal technology. As witnessed by the diary entry, this new element is introduced into the scheme of the *praemeditatio malorum*, since the panzer columns of the *Wehrmacht* take the place of the torture instruments envisioned by Seneca. As a result, Jünger sets himself the goal of divesting technology of its fearful 'garment' by reducing it to a transhistorical and thereby unterrifying 'scenery': *Nihil sub sole novum*.

Der Waldgang (1951) is Jünger's best exemplification of his antimodern resort to ancient spiritual exercises. Once again, this essay revolves around the strategy needed to overcome the terror induced by technics.[18] For the German writer, it is necessary to fall back on the "geistiges Exerzitium" (Jünger 1980b, 317) consisting in keeping catastrophes in view because if one employs this exercise, the fear will diminish. In other words, he advocates for the second time the recourse to the premeditation on future evils. The forest passage is therefore nothing but the retreat into the innermost recesses of one's self in which "Sicherheit" (1980b, 317), that is, the Stoic *securitas*,[19] can be achieved. This means that the forest rebel is the heir of the ascetics who used to seek refuge in themselves to draw on internalised spiritual resources.[20] Not surprisingly, therefore, Jünger puts a strong emphasis on the "Begegnung mit dem eigenen Ich" (359). Nevertheless, this selfhood conception takes on an individual character so that Jünger's resistance to modernity stands within the tradition of the modern "expressivist revolution" (Taylor 1989, 389). As Charles Taylor has pointed out, in the late eighteenth century the idea asserted itself that every individual is different and original and that such uniqueness obliged every man to give utterance to it. Accordingly, Jünger availed oneself of the practice of the retreat into oneself as the way of access to the individual self, thus distancing himself from the praise of alienation contained in *Der Arbeiter*. From this point of view, *Der Waldgang* sheds light on the transition from the authorial project of a totalitarian and depersonalising 'soul-engi-

18 As Gorgone (2016, 134-5) put it: "Der *Waldgang* deutet vielmehr auf die innewohnende Fähigkeit des Menschen hin, sich die äußeren Arbeitsmasken von seinem Gesicht zu reißen und die zwanghaften Bindungen der technischen Organisation des Schreckens zu zerbrechen".

19 The Stoic *securitas* was "das Freisein von den Affekten, die durch die ungerechtfertigte Überzeugung vom Vorhandensein bestimmter Übel hervorgerufen werden und die den Menschen in der Form von Furcht, Trauer, Kummer oder Zorn befallen können" (Hadot 1969, 128).

20 "Dig inside yourself. Inside there is a spring of goodness ready to gush at any moment, if you keep digging" (M. Aur. *Med.* 7.59; transl. by Hammond 2006, 67).

neering' towards the conversion to an *ethics of the care of individuality*. Jünger thus assumed the role of his readers' guide in their struggle towards individuation in the postwar "statistisch überwachte und beherrschte Welt" (Jünger 1980b, 295).

Furthermore, he exhorted his readers to use the Stoic exercise of the so-called *apokrinesthai* (Rabbow 1954, 349), allowing ancient ascetics to provide the right answer to the deceptive questions 'asked' by misleading judgments on things. In fact, modern man's existential situation is described as follows:

> Wie lautet nun die furchtbare Frage, die das Nichts dem Menschen stellt? Es ist das alte Rätsel der Sphinx an Ödipus. Der Mensch wird nach sich selbst gefragt – kennt er den Namen des sonderbaren Wesens, das sich durch die Zeit bewegt? Er wird verschlungen oder gekrönt, je nach der Antwort, die er gibt. Das Nichts will wissen, ob ihm der Mensch gewachsen ist, ob Elemente in ihm leben, die keine Zeit zerstört. (1980b, 336)

Man is thus forced to answer the 'question' addressed to him by the misconception of the destructive power of technology. The forest rebel, by resorting to metaphysical or religious doctrines, can escape this predicament of psychological subjection: "Wenn der Mensch richtig antwortet, verlieren die Apparaturen ihren magischen Glanz und fügen sich seiner Hand" (337). The attainment of the *securitas* therefore coincides with the narcissistic restoration of man's mastery over machines.

A further aspect of Jünger's authorship conception comes to light in the travel diary entitled *Am Sarazenenturm* (1955). In this text, he fulfilled the duties of an antinihilistic "geistiger Vater" (Jünger 1999, 380). In fact, he aimed at helping his readers to overcome the crisis of secularisation and the related *Entzauberung der Welt*[21] by causing them to experience a reensouled nature. From this perspective, Jünger's authorial function is rooted in the tradition of the Romantic "apocalypse by imagination" (Abrams 1971, 334), defined by Murray H. Abrams as a motif running through the works of the writers who made use of a "revolutionary mode of imaginative perception" (338)

21 On this issue, see the following remarks of Pellicani (2003, 61): "At first, the mechanistic concept of the world was welcomed as a remarkable triumph of reason and as an exciting redemption from the yoke of superstition that had kept humanity in chains for millennia. By the end of the 18th century, the Romantic intellectuals were horrified to realise that the world had ceased to be a moral macrocosm animated by an immanent *telos* and had been transformed into an indecipherable and uncontrollable machine. No one better than David Strauss has described the ontological anguish experienced by the intellectuals when faced with the acknowledgement that 'the Gods had abandoned the world' (Hoelderlin)".

to infuse new life into the world reified and desouled by modern science. It is no accident then that Sardinia is described in the diary as the island that still provides access to the nature's plenitude of Being:

> Am Hange sind wieder die Skarabäen am Werk. […] Wenn der Augenblick rund und golden wird, zieht die Zeit in ihn hinein. Wir aber treten aus der Zeit heraus, sie wird zum Hintergrunde, zum Motiv der Ferne, wie hier der Takt der Wogen am Meeresstrand. Wie selten treten wir in der Monotonie der Städte noch in den eigentlichen Palast des Seins ein, in dem wir König sind. (Jünger 1982, 308)

While looking at scarabs, Jünger lives time as a modern *kairos* (Weinrich 2004, 110), i.e., as a sudden, fulfilled moment (*gefüllter Augenblick*), revealing the nature's overabundance of Being. The journey to Sardinia therefore assumes the character of a Simmelian adventure since it makes for an escape from the iron cage of technical civilisation into the pulsing heart of wilderness. At the same time, the writer deplores that modern men seldom flee from the "Monotonie der Städte" (Jünger 1982, 308), thereby estranging themselves from nature. From this point of view, Jünger thematises "das polare ›Urphänomen‹ der Lebensphilosophie" (Lukács 1962, 361), consisting in the contrast between what is life-endowed and what is *erstarrt*. In all probability, he borrows from Spengler the idea according to which modern man, dead to the cosmic, leads an ontologically impoverished life in his cities, in the stone-masses of which the immemorially old roots of Being are dried up (Spengler 1972, 664). On the contrary, he argues for a nature-oriented and life-enhancing adventure:

> Wenn wir eine Alge, einen Schmetterling, eine Blüte, wenn wir eine Flosse, einen Flügel, ein Auge betrachten, so sind das Muster der Schöpfungstiefe auf der Außenhaut der Welt. Abgründe sind unter ihr. Und wie uns vor ihnen Staunen, Bewunderung und Verehrung ergreifen, so überfällt uns Verzweiflung, wenn wir dem Billigen, Häßlichen, Wertlosen gegenüberstehen. Wenn daher der Geist sich von den menschlichen Dingen ab- und den Pflanzen, Tieren und Steinen zuwendet, dann ist das nicht so abwegig, wie man zuweilen zu hören bekommt. Es kann dem reiner Selbsterhaltungstrieb zugrunde liegen, Sehnsucht nach Anteil an höherer Existenz. Wenn die Brunnen versiegen, geht man zum Fluß. (Jünger 1982, 304-5)

The first element to be taken into consideration is Jünger's reference to the ancient exercise of the "conversion of the gaze" (Foucault 2005, 217), thanks to which one could cast a glance inside oneself. Pierre Hadot pointed out that this self-technology also enabled men to devote themselves to the contemplation of nature and thereby to shun

the corrupting intercourse with people (cf. Hadot 1995, 243-4). Jünger uses this exercise to resist the baleful effects of technology – the distressing sight of its ugly products – and proposes to his readers that they redirect their attention away from it to nature, transfigured into an inexhaustible wellspring of Being. In this way, he teaches his readers to look at nature with new eyes and thereby to partake of its overflowing vitality. Therefore, the ancient exercise of the gaze conversion takes on the form of the modern self-practice of the adventure.

Bibliography

Abrams, M.H. (1971). *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York; London: Norton.

Alwens, L. (2004). "Gespräch im botanischen Garten. Eine Unterredung mit Ernst Jünger". Wimbauer, T. (Hrsg.), *Anarch im Widerspruch. Neue Beiträge zu Werk und Leben der Gebrüder Jünger*. Schnellroda: Edition Antaios, 111-15.

Benedetti, A. (2008). *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana: 1920-1932*. Bologna: Pendragon.

Bodei, R. (2002). *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*. Milano: Feltrinelli.

Bohrer, K.H. (1978). *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München; Wien: Ullstein.

Cassirer, E. (1946). *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press.

Cassirer, E. (1979). "Judaism and the Modern Political Myths". *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. New Haven: Yale University Press, 233-41.

Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. London: Lester & Orpen Dennys.

Falasca Zamponi, S. (2003). *Lo spettacolo del fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Ferenczi, S. (1919). *Hysterien und Pathoneurosen*. Leipzig; Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Foucault, M. (1997a). "Self Writing". *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Ethics, Subjectivity and Truth*. Transl. by R. Hurley. New York: The New Press, 207-22.

Foucault, M. (1997b). "Technologies of the Self". *The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Ethics, Subjectivity and Truth*. Transl. by R. Hurley. New York: The New Press, 223-52.

Foucault, M. (2005). *The Hermeneutics of the Subject*: *Lectures at the Collège de France 1981-82*. Transl. by G. Burchell. New York: Palgrave-MacMillan.

Freud, S. (1974). "Zeitgemäßes über Krieg und Tod". *Studienausgabe*, Bd. 9. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 33-60.

Gentile, E. (1982). *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*. Roma-Bari: Laterza.

Gorgone, S. (2016). *Strahlungen und Annäherungen. Die stereoskopische Phänomenologie Ernst Jüngers*. Tübingen: Attempto Verlag.

Guerra, G. (2007). *La forza della forma. Ernst Jünger dal 1918 al 1945*. Roma: Spartacolibri/intermundia.

Gummere, R.M. (transl.) (1979). *Lucius Annaeus Seneca: Epistulae morales*, vol. 1. Cambridge: Harvard University Press.
Hadot, I. (1969). *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*. Berlin: Walter de Gruyter.
Hadot, P. (1995). *Philosophy as a Way of Life*. Oxford: Oxford University Press.
Hammond, M. (transl.) (2006). *Marcus Aurelius: Meditations*. London: Penguin Books.
Heidegger, M. (2004). *Gesamtausgabe*. Bd. 90, *Zu Ernst Jünger*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
Herf, J. (1984). *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hine, H.M. (transl.) (2010). *Lucius Annaeus Seneca: Natural Questions*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
Jünger, E. (1962). *Sämtliche Werke*. Bd. 2, *Tagebücher II*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1978a). *Sämtliche Werke*. Bd. 1, *Feuer und Blut*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1978b). *Sämtliche Werke*. Bd. 1, *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1978c). *Sämtliche Werke*. Bd. 1, *Sturm*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1980a). *Sämtliche Werke*. Bd. 7, *Der Kampf als Inneres Erlebnis*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1980b). *Sämtliche Werke*. Bd. 7, *Der Waldgang*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1981). *Sämtliche Werke*. Bd. 8, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1982). *Sämtliche Werke*. Bd. 6, *Am Sarazenenturm*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1997). *Siebzig Verweht V*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (1999). *Sämtliche Werke*. Bd. 19, *Autor und Autorschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.
Jünger, E. (2001a). "Der Krieg als äußeres Erlebnis". *Politische Publizistik 1919-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, 85-90.
Jünger, E. (2001b). "Der Krieg als inneres Erlebnis". *Politische Publizistik 1919-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, 100-7.
Jünger, E. (2001c). "Einleitung: Über die Gefahr". *Politische Publizistik 1919-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, 620-6.
Jünger, E. (2001d). "Why I Wrote *The Storm of Steel*". *Politische Publizistik 1919-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, 525-7.
Ketelsen, U. (1995). "'Nun werden nicht nur die historischen Strukturen gesprengt, sondern auch deren mythische und kultische Voraussetzungen'. Zu Ernst Jüngers *Die totale Mobilmachung* und *Der Arbeiter*". Müller, H.H.; Segeberg, H. (Hrsgg), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 77-95.
Kiesel, H. (2007). *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Siedler Verlag.
Le Bon, G. (1906). *Psychologie des Foules*. Paris: Alcan.
Leed, E.J. (1979). *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lukács, G. (1962). *Werke*. Bd. 9, *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied am Rhein: Luchterhand.
Mann, G. (1960). "Der 'stoische' Ernst Jünger". *Der Monat*, 145, 77-83.
Marcuse, H. (1965). "Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung". *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 21-74.

Marcuse, H. (1998). "The New German Mentality". *Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 1. London; New York: Routledge, 141-90.
Martus, S. (2001). *Ernst Jünger*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler.
Morat, D. (2007). *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger*. Göttingen: Wallstein Verlag.
Mosse, G.L. (1987). *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. Detroit: Wayne State University Press.
Nebel, G. (1949). *Ernst Jünger. Abenteuer des Geistes*. Wuppertal: Marées-Verlag.
Nevin, T. (1996). *Ernst Jünger and Germany: Into the Abyss, 1914-1945*. Durham: Duke University Press.
Pellicani, L. (2003). *Revolutionary Apocalypse. Ideological Roots of Terrorism*. Westport: Praeger.
Penke, N. (2018). *Jünger und die Folgen*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
Rabbow, P. (1954). *Seelenführung: Methodik der Exerzitien in der Antike*. München: Kösel.
Rickert, H. (1920). *Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
Schwarz, H.-P. (1962). *Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
Simmel, G. (1996). "Das Abenteuer". *Gesamtausgabe*, Bd. 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 168-85.
Simmel, G. (1999). "Die Krisis der Kultur". *Gesamtausgabe*, Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 37-53.
Sombart, W. (1915), *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München; Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
Sorel, G. (1910). *Réflexions sur la violence*. Paris: Marcel Rivière.
Spengler, O. (1932). "Preußentum und Sozialismus". *Politische Schriften*. München: C.H. Beck, 1-106.
Spengler, O. (1972). *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
Strauss, Leo (1999). "German Nihilism". *Interpretation*, 26. New York, 353-78.
Taylor, C. (1989). *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
Weinrich, H. (2004). *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. München: C.H. Beck.
Westerman, F. (2003). *Ingenieure der Seele. Schriftsteller unter Stalin. Eine Erkundungsreise*. Links: Berlin.
Wohl, R. (1979). *The Generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press.
Zambrano, M. (1998). *Seneca. Con i suoi testi scelti dall'autrice*. Trad. di A. Tonelli. Milano: Mondadori.
Zweig, S. (1970). *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Jenseits des Sichtbaren
Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Barbara Di Noi
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract In Rilke's novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, the Parisian scene is conceived as a stage; the main character has been considered as the author's alter ego or *Doppelgänger*, who is going to face the most alienating and fearful aspects of the modern metropole. Rilke's project involves a new use of sight and perception in which the boundary between the inner and outer world is continuously crossed so that Malte – and the reader at the same time – starts to doubt the traditional categories of acknowledgement. Despite all negative aspects of this split scene of modernity, characterised by forgetfulness and alienation, Malte is very likely to eventually die, completely forgotten by his ghostly family – this loss of individuality and possession is also able to enhance a kind of negative capability, representing the condition to make a new start, e.g. a lyrical program expressing the paradox of Life, where life seems to be no longer possible. The formal fragmentation of Rilke's novel and its lack of traditional unity reflect the split scene of the subject, thus foreshadowing the clash between sign and meaning, between angel and puppet, which will be put on stage in the crucial passage of the Fourth Elegy, where the I is depicted as a spectator in front of the curtain of his own heart.

Keywords Sight. Puppet. Modernity. Stage. Forgetfulness. Individuality. Split scene. Family.

Inhaltsverzeichnis 1 Das Problem Zeit und das neue Sehen um 1910. – 2 Die Tanzfigur als neue Bewertung der Vergänglichkeit. – 3 Trennen und Verbinden. Die gespaltene Wurzel des *Malte*. – 4 Mysterienspiele. – 5 Kind vor dem Spiegel.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-13
Accepted 2021-04-27
Published 2021-09-08

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Di Noi, B. (2021). "Jenseits des Sichtbaren. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 309-332.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/009

> Und so ist es mit dem echten Kunstwerk. Es blendet den Menschen bis zur Blindheit und macht ihn sehend. (H. Broch)

1 Das Problem Zeit und das neue Sehen um 1910

An der Epochenschwelle um 1910 unterlag die kulturelle Konstruktion des Blicks einem gravierenden Paradigmenwechsel, der sich an der Umwälzung des traditionellen Subjektbegriffs beteiligte und entscheidend zur allgemeinen Erwartung eines neuen Sehens beitrug. Dieses sollte den kulturellen Anthropomorphismus der vorangehenden Epoche unterlaufen und potentiell ablösen, sodass sich eine neue Wahrnehmungsstrategie durchsetzen konnte, die der unerhörten Verunsicherung des modernen Subjekts besser gerecht wurde. Im Rahmen dieser neuen Auffassung der Wahrnehmung enthüllt sich der neue Blick alles anders als naiv oder problemlos wirklichkeitsnah. Die Suche nach einer verlorenen Ursprünglichkeit zeichnet sich vielmehr als bewusste kulturelle Konstruktion ab, die aus einem komplexen geschichtlichen Prozess hervorgeht. In seinem einzigen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-1910) überträgt Rilke auf die entfremdenden, angsterregenden Erscheinungen der Großstadt jene Propädeutik der Schau, die er angesichts der Kunstdinge erworben hatte: Er schaut nämlich die Pariser Menge und die Gebäude, die Tiere, die Toten, die Sterbenden so an, wie er die Werke von Cézanne und Rodin betrachtet hatte. Das Gebot des neuen Sehens rückt hier in den Vordergrund und befindet sich in einem komplexen Verhältnis zu jener Zeiterfahrung, die sich im Zuge der neuen Physik in denselben Jahren durchsetzen konnte und im Begriff war, die übertragene Sinngebung des Weltalls aus den Angeln zu heben. Auch in anderen Prosawerken der europäischen Moderne kommt der neuen Zeitauffassung eine unerhörte Bedeutung zu, man denke nur an die Wichtigkeit der Zeit für den *stream of consciousness* in den Romanen Joyces oder Virginia Woolfs oder an die Rolle des Gedächtnisses in Prousts *Recherche*: Bei der Erforschung anamnestischer Prozesse kommt man immer wieder zu Überschneidungen und Interferenzen zwischen innenpsychischer *durée* einerseits und einer äußeren Chronometer-Zeit andererseits, die ihren zielorientierten, gewöhnlichen Gang ungestört geht; in dieser Nicht-Übereinstimmung der inneren und äußeren Uhr erlebt das Subjekt jene Unmöglichkeit des Lebens, die auch Kafkas Tagebücher reichlich bezeugen.

Die Unmöglichkeit des Lebens schlägt sich in Rilkes Roman nicht zuletzt als Unmöglichkeit einer eindeutigen Vision nieder; die Bilder erscheinen ständig von der Verschwommenheit bedroht und im Begriff zu verschwinden: Wie innere und äußere Zeit überlagern

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale 55, 2021, 309-332 | e-ISSN 2499-1562

sich in *Malte* auch Sehen und Blindheit, Schauen und Geschaut-Werden. Besonders deutlich kommt das Widerspiel der Gegensätze an der Episode des Zeitungsverkäufers am Luxembourg-Garten zum Vorschein. Von dieser unauffälligen, ja fast unsichtbaren Figur, die den Stäben entlang voranschreitet, sagt sofort der Betrachter, dass jegliche Einbildung oder Vorstellung wenig hilft; und doch muss Malte „an die vielen abgenommenen Christus aus streifigem Elfenbein" denken, „die bei allen Althändlern herumliegen".[1] Aber diese fast unabsichtliche, flüchtige Bemerkung setzt im Gedächtnis des Lesers eine ähnliche Assoziation im Gang, die die Lektüre gleichsam zu einer Umkehrung bezwingt; angemutet wird nämlich die Selbstidentifikation des erzählenden Ich mit dem Bild einer aus dem Kreuz abgesetzten Christusgestalt:

> Und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger. Wie ein Ding, das lange verloren war, eines Morgens auf seiner Stelle liegt, geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes, ganz als ob es bei irgend jemandem in Pflege gewesen wäre –: so liegt da und da auf meiner Bettdecke Verlorenes aus der Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Ängste sind wieder da. (KA, 57)

Die Ambivalenz von innerer und äußerer Zeit hat sich also im *Malte*-Roman im Prozess der Wahrnehmung selbst angesiedelt: Indem sie die Bilder jeglicher Erstarrung entzieht, um sie in den Strom der vergehenden Zeit zu versenken, gerät die Einbildungskraft mit ihren inneren Vorstellungen in Widerspruch zu jenem Programm der erwartungslosen Wahrnehmung und Unvoreingenommenheit, die die *Aufzeichnungen* vom Anfang an formulieren. Eine Konsequenz daraus ist auf der Ebene der Erzähltechnik die Zersplitterung der Haupthandlung, die sich in tausend, schwer nachvollziehbaren Nebenhandlungen verzweigt, sodass schließlich der Leser sogar die Hauptperson der Erzählung aus dem Blick verliert.

Auch darin steht Rilkes episches Werk im Einklang mit den Erkenntnissen der zeitgenössischen Philosophie und der um dieselbe Zeit entstehenden Psychoanalyse; nicht nur in der philosophischen Spekulation Nietzsches und der späteren Lebensphilosophie, die in seinem Gefolge steht, setzt sich die Zeit der Wiederholung gegen die zielstrebige, zielgerichtete Zeit der sich in den Tod stürzenden Vergänglichkeit entgegen; eine ähnliche Tendenz sollte sich auch in der Psychoanalyse durchsetzen. Man denke nur an die Ambivalenz, die der Kategorie Zeit in Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) haftet; dieses Werk, das Peter Brooks zum regelrechten *master Plot*

1 Rilke 1997, 173. Im Folgenden wird unter Abkürzung KA aus dieser Ausgabe zitiert.

und zeitübergreifenden Modell für die Literatur um den Ersten Weltkrieg (Brooks 1984, 103) erhebt, entwickelt die Idee des psychischen Apparats als regelrechten Tummelplatzes unterschiedlicher Zeitdimensionen; das Modell zeigt eine große Ähnlichkeit mit der Entropie des zweiten thermodynamischen Hauptsatzes auf; auch für Freud ist der Tod das Ziel alles Lebens; der zurückgreifende, rückwärtsgewandte Trieb trägt über den zielstrebigen, vorwärts gewandten und fortschrittsorientierten Impuls den Sieg davon. Ziel beider Triebe bleibt immerhin der Tod. Für die Literatur der Zeit lassen sich Konsequenzen ziehen; insbesondere lässt sich in vielen zeitgenössischen Werken das Aufgeben der voranschreitenden Handlung feststellen zugunsten einer ausschweifenden Bewegung, die reich an Aufschüben und Übergängen ist. Es geht also um eine komplexe Überlagerung heterogener Elemente, die sich an einer neuen Psychologie und ästhetischer Auffassung beteiligen; im Rahmen dieser neuen Art der Wahrnehmung verlieren die alten Gegensätze wie Ruhe und Bewegung, Deutlichkeit und Verschwommenheit der Vision an Bedeutung.

Wenn Ludwig Boltzmann auf den „Pfeil der Zeit" hingewiesen hatte, stellt Rilke im 19. Abschnitt die Hauptfigur seines Romans mit einem „Zifferblatt ohne Zeiger" (KA, 57) gleich. Die Stelle markiert den Gipfel eines Verfahrens von gleichsam musikalischer Variation und Erweiterung eines einzigen Hauptmotivs, das jeweils in Kombination mit anderen Themen die erste Partie durchzieht: Es handelt sich um die Dominante der Angst, die sich zunächst fast unauffällig im dritten Abschnitt einschleicht; dort ist die Angst mit dem Thema der Erwartung und mit dem Bild des nahen Sturzes verbunden. Mit einer weiteren Reprise taucht das Motiv zweimal in Verbindung mit dem Neuen Sehen und dann mit dem Schreiben auf: Während das Neue Sehen aber das Subjekt mit den Schrecknissen der Großstadt konfrontiert (die Frau ohne Gesicht im 5. Abschnitt), kommt dem Schreiben gleichsam eine Abwehrfunktion gegen die Angst zu: „Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muß man etwas tun…" (KA, 10); „Ich habe etwas gemacht gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg nach Ulsgaard" (KA, 17). Aber im 19. Abschnitt ist das Ich total dem Schrecknis der gliederlosen Zeit ausgesetzt. Diese Zeit, die sich weder vermessen noch einteilen lässt, stellt das negative Gegenstück der „Nacht ohne Gegenstände" dar, die im 21. Abschnitt angesprochen und fast herbeigerufen wird. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet dieser Abschnitt, der mit einem neuen Bild des großstädtischen Elends und der seelischen Verzweiflung anfängt („Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem" KA, 65), mit der Beschwörung der tröstenden Gestalt der Mutter endet. Diese übernimmt sozusagen dieselbe tröstende und ermutigende Funktion, die vorher das Schreiben hat-

te, indem sie den Sohn vor der bildlosen, amorphen Nacht in Schutz nimmt; hier nimmt die Mutter eine Zwischenstellung zwischen Nacht und Vision, zwischen Blindheit und Sichtbarem:

> O Stille im Stiegenhaus, Stille aus den Nebenzimmern. Stille noch hoch oben an der Decke. O Mutter, o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sich auf sich nimmt […] Die den Mut hat, ganz in der Nacht diese Stille zu sein. (KA, 66)

Im Gegensatz zu Christus, dem Rilke vorwirft, mit seiner „krallenden" Liebe den Menschen von seiner Richtung in das Offene, auf Gott zu, abgelenkt zu haben (Graubner 2003, 587), lässt die Mutter durch ihre schützende Gegenwart das Offene bestehen. Darin leistet sie eine ähnliche positive Funktion wie die gewaltige Szenenwand des Theaters zu Orange, die anders als die naturalistische Bühne die kosmische Öffnung keineswegs zumacht.[2]

2 Die Tanzfigur als neue Bewertung der Vergänglichkeit

Im Zusammenhang des neuen Wahrnehmungsdiskurses der Moderne verschwimmen die Grenzen zwischen den Gegensätzen: Auch der Widerspruch von Ruhe und Bewegung wird aufgehoben, sodass stille und tanzende Figuren nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und jedes Extrem der Polarität neigt dazu, in den jeweiligen Gegensatz umzuschlagen; wie Allemann eingesehen hat, liegt dem späteren Begriff der Figur die „Vereinigung von Bewegung und Ruhe" zugrunde (Allemann 1961, 103). Als Symbol für das Ineinandergleiten von Ruhe und Bewegung gilt die Metapher des Wirbels und des Tanzes: Innerhalb des Wirbels entsteht das sogenannte „Auge" des Wirbels als Stille; Auge ist hier nicht nur eine Metapher. Es verweist vielmehr auf jene Umkehrung der Blickrichtung, die der Betrachtende zum Gegenstand der Schau macht und ihn somit zur Erstarrung bringt. Somit erweist sich die Einteilung oder Fixierung der Zeit zugleich als Fixierung auf das Auge (des Subjekts) und durch das Auge des Anderen, der das Ich zum Tableau erstarren lässt, um ihm eine Identität zu verleihen. Das Problem Zeit ist al-

2 KA, 191: „Ich befand mich zwischen liegenden Säulenkörpern und kleinen Althaeabäumen, aber sie verdeckten mir nur einen Augenblick die offene Muschel des Zuschauerhangs, die dalag, geteilt von den Schatten des Nachmittags, wie eine riesige konkave Sonnenuhr". Man vergleiche mit der überaus kritischen Stellungnahme gegen jenen Dritten, der in der naturalistischen Bühne plötzlich auftritt, um die Wende der Handlung zu bestimmen. Auch diese Kritik könnte man als Hinweis auf Christus ausdeuten, der als Vermittler in die Welt auftritt und somit eine Festlegung der Heilsgeschichte auf die eigene Person bewirkt. Vgl. Graubner 2003, 587-8.

so mit dem Zerbrechen der Metaphysik des Subjekts verbunden (Graubner 2003, 584). Erst in der späteren Schöpfungsphase, zur Zeit vom Preisen der Diesseitigkeit („Hier sein ist herrlich"), sollte Rilke die negative Bewertung der Vergänglichkeit überwinden und sie in der Vision der vollzähligen Zeit erlösen; in seinem *Malte*-Roman schließen sich noch die Forderung nach Sichtbarkeit einerseits und Gestaltung des zeitlichen Verlaufs andererseits einander aus. Die Wurzel des Widerspruchs liegt, wie wir später sehen werden, in der Unmöglichkeit des Ich zum lebendigen, und zwar beweglichen Selbstbewusstsein zu gelangen: Entweder vergeht und verschwindet das Subjekt in den mannigfaltigen Nuancen und schockartigen Erlebnissen der Großstadt oder es erstarrt zum Tableau.

Zur Vermessung des unsichtbaren Ganges der Zeit greift man seit je nach Bildern der Bewegung: Der Gang, der Lauf der Zeit sind altertümliche Metaphern, die dem unsichtbaren Voranschreiten der Zeit sichtbare Gestalt verleihen; im *Malte*-Roman ist Rilke auf der Suche nach den Beweisen des sich ins Unsichtbare zurückziehenden Lebens; er erforscht die Spuren der Vergänglichkeit, die Übergänge und Passagen der großstädtischen Topographie, in denen sich das Leben einen Augenblick verfangen hat und dann vergangen ist. Besonders die Tanzfigur und das Motiv der ersparten Mitte deuten schon im Roman auf den Umschlag der Leere und des Negativen ins Positive, die erst in der späteren Lyrik gelingen sollte. Graubner (2003, 594) verweist zu Recht auf das Gedicht *Tänzerin* aus den *Sonetten an Orpheus*, wo die vergehende Zeit im Wirbel und in der künstlerischen, rhythmischen Gleichmäßigkeit der Körpersprache gleichsam über sich selbst hinaus auf die Überwindung der Zeit innerhalb der Zeit verweist.

Auch in *Malte* wird auf die Möglichkeit einer Überwindung der angst- und schwindelerregenden Vergänglichkeit durch einige Episoden hingewiesen. Darunter sei neben der Geschichte von Nikolaj Kusmitsch auch auf das Tanzmotiv hingewiesen. Tanz und Takt sind am engsten verbunden; die Vereinsamung des Einzelnen und seine Obdachlosigkeit reflektiert Malte am Anfang des zweiten Teils des Romans, dort wo er von den jungen Mädchen spricht, die das Elternhaus verlassen haben und sich in einer so großen Stadt abgegeben. Man hätte „im gleichen Tempo mit den anderen" (KA, 113) leben sollen. In diesem Verlust des richtigen Rhythmus, der den Einzelnen aus der Reihe des kosmischen Tanzes austreten lässt, kann man einen weiteren Aspekt von Rilkes Zeitkritik einsehen. Seine „kinetische Einbildungskraft" (Gerok-Reiter 1996, 238) lässt ihn die Tanzfigur als Vorwegnahme jener vollzähligen Zeit aufgreifen, die Malte jedoch nicht persönlich erleben darf; es sind die Erzählungen anderer Charaktere, die fast alle dem mütterlichen Zweig der Familie angehören, die Malte eine Ahnung der zeitenthobenen Seligkeit vermitteln. Es handelt sich um verschachtelte Erzählungen, die wie aus

der Tiefe der Zeit für eine Weile wieder auftauchen, um kurz darauf in der Masse des Schreibens wieder zu versinken: So ahmt das literarische Verfahren selbst das Hin und Her, die Ebbe und Flut von Erinnerung und Vergessen nach, das ganz am Anfang des Romans in jener berühmten Passage formuliert wird (KA, 21).

Von der Mädchenzeit der eigenen Mutter erfährt Malte durch Abelone, nachdem die Mutter gestorben ist: „Es gab damals niemanden nach ihrer Versicherung, der sich im Tanzen oder im Reiten mit ihr messen konnte" (KA, 106). Und erst nach dem Tode der Mutter wird Malte von der Anwesenheit dieser Frauengestalt gewahr, obwohl sie immer da gewesen war; die weiblichen Gestalten des mütterlichen Zweigs zeichnen sich alle durch eine eigentümliche Verbindung mit dem Tanz und dem Gesang aus; mit Bezug auf Abelone kommt Malte auf die Musik zu sprechen: es stellt sich heraus, dass er als Kind der Musik eher misstrauisch gegenüberstand, weil er gemerkt hatte, dass sie ihn „nicht wieder dort ablegte", wo sie ihn gefunden hatte, „sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinaus" (KA, 107). Unfertiges heißt Ungeborenes. In diesem Sinn hatte Rilke von Mallarmé geschrieben: „Mallarmé ist so vollkommen, weil er mit dem Objekt zu Ende kommt und es dennoch in sich behält, etwa wie ein fertig gebildetes Kind im Mutterleib vor der Geburt" (Olzien 1986, 52). Der Musik haftet also im Roman jene Macht der Übertragung oder Verlegung an, die wörtlich der Funktion der Meta-pher entspricht, und die Rilke nachher dem Raum zuschreiben sollte. In ihrer unvorhersehbaren Macht setzt sich die Musik der Beschränkung und Unselbständigkeit der Puppe und der Marionette entgegen, die beide auf einen Anderen verwiesen sind, um überhaupt existieren zu können. In seinen 1900 entstandenen *Marginalien zu Nietzsche* hatte Rilke die Kernpassage der *Geburt der Tragödie* über das tragische Urphänomen kommentiert, indem er die Musik mit der „freien, strömenden, unangewandten Kraft" gleichgestellt hatte. Interessant ist auch die Geste des Schwebens, die Rilke ebenfalls der Musik zugeschrieben hatte, als verkörperte sie eine transzendente, einheitsstiftende Instanz, die „wir" nicht imstande sind, zu ertragen.[3]

Das Musterhafte und Figurative macht durchaus klar, welche außerordentliche Rolle der Reflexion über das Schreiben in diesem eigentümlichen Prosawerk zukommt. Die Figur des Chiasmus, worauf sich einige zerstreute Erwähnungen des Kreuzes und der Kreuzung sowie der verborgene Hinweis auf den Maler Delacroix beziehen, verbindet die Gebärde der Wendung mit dem Marionettenmotiv einerseits und der Umkehrung des Schreibens zum Akt des Lesens andererseits (Kaiser 1993, 31-3). In der Schrift, *recte* in der chiastischen Schriftfigur, in der das Innen nach Außen kippt, hofft das ge-

3 Rilke 1966, 6: 1163. Im Folgenden wird unter Abkürzung SW aus dieser Ausgabe zitiert.

löschte Subjekt in verwandelter Form aufzuerstehen (Steiner 1996, 356). Diese Verwandlung vollzieht sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Romans, wo Malte als Hauptperson allmählich verschwindet, um durch andere Gestalten – darunter den verlorenen Sohn – ersetzt zu werden. Zwischen den beiden Teilen schlägt die Gestalt Abelones eine regelrechte Brücke: Sie unterliegt selbst einer Art Defiguration, die ihre Identität zugleich bestätigt und dementiert; ihre Züge kehren in der geheimnisvollen Gestalt der dänischen Sängerin wieder, der wie in einem *déjà vu* Malte vor dem Hintergrund eines schattenhaften Venedig begegnet und das Lied der intransitiven Liebe singt. Es stellt sich heraus, dass Inhalt und Form der Geschichte keineswegs voneinander zu trennen sind: Die Bedeutung der Episode hängt von der Art und Weise ab, wie sie mitgeteilt wird.

3 Trennen und Verbinden. Die gespaltene Wurzel des *Malte*

Mit der schon von Nietzsche anerkannten Notwendigkeit, das Gedächtnis umzudenken, hängt der hypothetische Charakter von Rilkes *Malte* zusammen. Das Hypothetische an der Verfahrensweise des Romans folgert aus jener Doppelbewegung, mit der das Subjekt – oder besser, die leere Mitte, um die sich die Geschichte herauskristallisiert – von sich selbst heraustritt und sich in die fremden Geschicke hineinversetzt. Das könnte neues Licht auf die Funktion der historischen Gestalten werfen, die sich im zweiten Teil des Romans um die Haupthandlung aufdrängen und im grünen Buch wie in einem Gehäuse enthalten sind; das grüne Buch stellt das gegenständliche Requisit dar, das in der endgültigen Fassung des Romans die Funktion der Rahmenerzählung übernimmt. Die Struktur der Urfassung setzte die Spaltung des Erzählers zwischen erlebendem und erzählendem Ich voraus. Die Lösung, zu der Rilke in der endgültigen Fassung kommt, löst sogar das Gerüst von Rahmen- und Binnenerzählung und tendiert letzten Endes zu einer revueartigen Form, in der die verschiedenen Episoden und Gestalten horizontal aneinandergereiht werden. Es kommt nicht so sehr auf die Tatsachen und die eigentlichen Ereignisse an, als vielmehr auf die Mannigfaltigkeit hypothetischer Geschichten, die in den geschauten Tatsachen enthalten und wie eingeschachtelt liegen. Dieser hypothetische Horizont widerspricht der Poetik der unvoreingenommenen Wahrnehmung. Man wird immer wieder mit Aporien konfrontiert, die auf den Grundgegensatz zwischen gestalterischem Willen des Künstlers und dessen Selbstauslöschung zurückgeführt werden können (Erwig 2018, 217-49).

Auf die selbstreflexive Dimension des Tropos, Figur und figuralen Sprechens sind einige der wichtigsten Bilder des *Malte* zurückzuführen, nämlich die Variationsreihe von Marionette/Puppe/tote Gestalt

und Maske überhaupt, die alle als Figuren der Metapher auszudeuten sind. Sogar der oben eingeführte Begriff der Variationsreihe weist auf den Verlust des Originals und des Ursprungs hin. Zugleich jedoch weisen die Motive der Wunde, der Falten in den Masken der Pariser Menge auf jenes nichtreflexive Element hin, das sich immer wieder wie ein „trennender Bindestrich" in die Verbindung von Figur und Repräsentation einschiebt, und somit den Versuch einer Synthese desavouiert (Kaiser 1993, 30). Der trennende Bindestrich hat zweifelsohne mit der Ordnung der Schrift und mit der wortlosen Sprache der Buchstaben zu tun. Die geschriebene Seite ist wie die abgenutzten Masken voller Löcher, an vielen „Stellen dünn wie Papier, und da kommt nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht" (KA, 9). Dieses „Nichtgesicht" lässt sich mit jener Tendenz verbinden, die zur Defiguration neigt, die *ex negativo* die unbekannte Sprache einer neuen Lyrik vorahnen lässt. Dieser neuen utopischen Sprache steht „das Große" der Kindheitserinnerungen am nächsten. In der „unendlichen Realität" des Kindseins war nämlich kein Anfang und kein Ende denkbar und auch die „Abschnitte" erwiesen sich als erfunden, und zwar willkürlich aber nicht wirklich existierend.[4] Ausgerechnet anhand der Dialektik des In-sich-Versenkens und Aus-sich-Herausführens lässt sich die Bedeutung der Farben für den Roman erklären: In den Farben lebt das Kind ganz in der Phantasie, ohne jegliche Trennung zwischen dem eigenen Selbst und der Welt, und ausgerechnet in dieser grenzenlosen Dimension lebte Malte als Kind wie versunken. An solcher Unentschiedenheit von innen und außen zeigt die Kindheit die größte Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit jener unbekannten Sprache, die wie die Erzählung des Grafen Brahe keine Teilungen anerkennt. Es ist kein Zufall, dass die Episoden auf Urnekloster oder die Erinnerungen an die gestorbene Mutter zu den farbigen Partien des Malte gehören, während die Szenen der großstädtischen Entfremdung eher in einem farblosen Hell-Dunkel abgestimmt sind.

Kindheit und Nichtgesicht bestehen aus ein und demselben unaufhörlichen Stoff, aus welchem die Zeit besteht. Die Kindheit ist nämlich eine Zeit, die wie außerhalb der Vergänglichkeit existiert. Auch wenn Malte kein Kind mehr sein wird, wird die Kindheit (nicht „seine", sondern die Kindheit überhaupt) fortbestehen. Räumlich lässt sich dieses Nicht-Aufhören der Kindheit wie eine hintergründige Oberfläche vorstellen, die unter den verschiedenen Phasen des Lebens ungestört verläuft. Darin weist sie eine Ähnlichkeit mit dem Schlaf und dem

4 KA, 166: „Es waren lebensgroße Erfahrungen, die sich so schwer machten, wie sie waren. In demselben Maße aber, als ich ihre Wirklichkeit begriff, gingen mir auch für die unendliche Realität meines Kindseins die Augen auf. Ich wußte, daß es nicht aufhören würde, so wenig wie das andere erst begann. Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden".

Traum auf. Zu der Dimension des Unaufhörlichen, die wir ebenso mit dem Ausdruckslosen identifizieren könnten, gehören die verwandten Figurationen der Nacht, des Meers und der Mutter. Die Abwechslung von Trennung und Verbindung bestimmt den Rhythmus des Romans und entspricht dem Dualismus von Figur und Defiguration, der ebenso mit dem dionysischen Motiv der Musik verbunden ist. Dass ausgerechnet der Rhythmus in *Malte* eine hervorragende Rolle spielt, rückt diese frühe Prosa in die Nähe anderer Texte, die ebenfalls von Dichtern stammen und auf der Kippe zwischen Prosa und Lyrik stehen. Fülleborn rückt zu Recht den Roman in die Nähe der lyrischen und rhythmischen Prosa und schreibt ihn eher jener europäischen Tradition zu, die von Baudelaire bis zur Dekadenz geht, als der Krise des modernen Romans. In *Malte* gelingt der Umschlag der Sinnleere in Sinnfülle nur in plötzlichen Augenblicken blitzartiger Offenbarung (Fülleborn 1961, 161); die vergebliche Suche des fiktionalen Subjekts nach dem eigenen Anfang lässt sich nur durch eine regressive Bewegung vollziehen, die jedoch nie zu ihrem Endziel kommen soll. Die Dialektik von Trennung und Verbindung (Nurmi-Schomers 2008, 200) durchzieht den ganzen Roman und bereitet schon die Rhetorik des Abschieds und der Verabschiedung vor, die vorher in *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) und später in den bereits erwähnten *Sonetten* mythologisch verklärt zum Ausdruck kommt.

Das formale und inhaltliche Problem des *Malte* ist somit nicht so sehr die Frage nach seinem Ende, als vielmehr die Suche nach einem Anfang. Das hat bestimmt mit der Trauer nach der verlorenen Mulde, und zwar nach der verlorenen *Matrix* zu tun. Es ist kein Zufall, dass die zahlreichen Gespenster, die uns in diesem Roman begegnen, dem mütterlichen Zweig der Familie angehören, und dass der Großvater mütterlicherseits als Vertreter einer Kunst der Erzählung betrachtet wird, worüber Malte nicht mehr verfügt: Diese bestand eben in einem „Sehen lassen"; Maltes „Sehen lernen" des berühmten Anfangs ist eben als Versuch einer vielleicht nicht mehr möglichen Wiederherstellung der verlorenen Anschaulichkeit auszudeuten. Was für den Enkel verloren gegangen ist, ist das Offene als ursprüngliche Dimension, die nicht zwischen Toten und Lebendigen unterscheidet. Eine sprachliche Dimension, die noch in einer mythischen Geborgenheit weilt, die keine Trennung oder Teilung kennt. Dagegen kann sich Rilkes (und Maltes) Zeichentheorie nur auf dem „Grund" des Gegensatzes behaupten. Somit ist Malte dem Einfluss des anderen Familienzweigs ausgesetzt. Der Vater lässt sich nämlich nach dem Tod das Herz bohren, weil er des eigenen Endes, des eigenen endgültigen Abschieds sicher sein will: In seiner unerbittlichen Konsequenz will er auf den „Grund" des Darstellungsmediums, sogar auf den Grund des eigenen Körpers gehen. Die Szene des Helmzerbrechens transponiert den Tod der Metapher auf die körperliche Zeichensprache; bemerkenswert ist ferner, wie in dieser

makabren Inszenierung das Grund-Motiv mit der Schau verbunden auftritt; mit einer metonymischen Verschiebung gleicht zuletzt die Wunde einem geschlossenen Auge. Das Ineinandergleiten von Auge und Wunde hängt mit dem Thema der Verletzung des Sehens und der weggeschnittenen Augenlider zusammen. Wie in den Pariser Szenen ist der Gegenstand dem Betrachter so hautnah, dass dieser dem Grauen schutzlos ausgesetzt ist (KA, 133).

Mit der Operation der Herzbohrung (*Helmzerbrechen)* hebt eine Art akustische Halluzination an, die mit einer ebenso phantasmatischen Überschwemmung der Zeit einher geht, als hätte die freigesetzte Zeit plötzlich wie ein Meer alle Dämme gebrochen und den ganzen Raum erfüllt. Die übermäßige Zeit, die sich weder teilen noch aufhalten lässt, gleicht der Seekrankheit auf festem Land der Kindheitsepisode auf Urnekloster; dem „Grund", auf den der Arzt bei der Operation gestoßen ist, entspricht der innere Grund der Erinnerung. Beide markieren das Ende der Individualität; während das Bewusstsein erlischt, steigt aus diesem Grund jedoch jene unaufhörliche Dimension auf, die in diesem Fall mit dem unwillkürlichen Eingedenken Maltes zusammenfällt:

> Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen […] Ich erinnere mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit. (KA, 25)

Im Warteraum der Salpetrière erreicht die Spaltung von Innen und Außen ihren Höhepunkt. Wie Erwig sehr treffend bemerkt (2018, 244-5), nimmt sie sogar die radikale Form einer Regression an, von der auch die Sprache ergriffen wird. Die Episode kreist um die Behandlung der Aphasie, also eines Zustands des Zerfalls der Sprache, der den Erwachsenen schlagartig in die Welt der Kindheit versetzt. Das innere Szenario kippt plötzlich ins Monströse und Halluzinative, sodass ein abscheuliches Bild entsteht. Die Geschwulst, die Malte neben dem Gesicht des halb realen, halb imaginierten Ungeheuers sieht, war

> wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. (KA, 55)

Die Episode inszeniert zwar das Scheitern von Rilkes Experiment einer unvoreingenommenen, erwartungslosen Wahrnehmung (Erwig 2018, 247-9); das Scheitern wird sogar ironisch durch das teilnahmslose Lachdiktat des Arztes markiert: „'Riez!' Pause. 'Riez. Mais riez, riez'" (KA, 54). Andererseits jedoch stellt die Szene den Gipfel eines Annäherungsversuchs an die Erscheinungen der Großstadt

dar, die schon mit den ersten Seiten des Romans angefangen hatte. Offensichtlich sind die Ähnlichkeiten zwischen dem Stakkato der ersten Bilder und der Inszenierung des Elends im Wartezimmer des Krankenhauses. Von vornherein sind nämlich akustische, olfaktorische und visuelle Wahrnehmungen miteinander verflochten. Seit den ersten Seiten des Romans, die die abrupte Ankunft des Ich in einer trüben Totenstadt markierten, dient das Zitat der Fremdsprache dazu, das Gefühl der Entfremdung zu steigern.[5] Was jedoch sogar wichtiger erscheint, ist die Wiederaufnahme der Motive der Stille und der Erwartung. Zusammen mit dem Lachen/Lächeln-Motiv bildet sogar diese Stille eine verblüffende Kontinuität mit der Kindheitsepisode der Erscheinung des Gespenstes auf Urnekloster. Zu bemerken ist außerdem, wie die grauenhafte Vision des Wesens mit den zwei Köpfen sich auf die hybride Natur des Malte bezieht: Dieser ist nämlich weder Erwachsener noch Kind, kann weder den Tod des Kindes noch den des Erwachsenen „sterben", wie Jesi sehr gut bemerkt hat (Jesi 1976, 77). Das Blutmotiv, auf das es in der Episode der Salpetrière so sehr ankommt, hat zweifelsohne mit dem Schreiben und dem Erzählen zu tun: Auf das Blut kommt es nämlich auch für den Grafen Brahe an.[6]

Diese vollständige und vollkommene Integration von Leib und Schrift, ja von Blut und Tinte würde die Überwindung der Dissoziation von Zeichen und Referenz bedeuten, zu der Malte als Spätgeborener jedoch verurteilt ist: „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals, als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben" (KA, 124). An diese Stelle knüpft die selbstreflexive Dimension des *Malte* an; hier ist schon der Umschlag des Sichtbaren ins Unsichtbare im Gang, wie auch jener Entzug der Referenz, der erst in den *Sonetten an Orpheus* zur völligen künstlerischen Gestaltung kommen sollte. In *Malte* gelingt der Umschlag der Sinnlosigkeit in Sinnfülle nur in plötzlichen Augenblicken blitzartiger Offenbarung (Füllhorn 1961, 161). Zu den Stellen, die jede chronologische Aufeinanderfolge zersprengen, um den plötzlichen Umschlag des Negativen ins Positive zu inszenieren, gehört zweifelsohne die Episode, die um die historische Gestalt von Karl VI. kreist.

5 KA, 8: „Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein".

6 KA, 128: „'Die Bücher sind leer', schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin, 'das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können. Er hatte wunderliche Geschichten drin und merkwürdige Abbildungen, dieser Belmare; er konnte aufschlagen, wo er wollte, da war immer was geschrieben; keine Seite in seinem Blut war überschlagen worden'".

4 Mysterienspiele

In der Inszenierung der Mysterienspiele im zweiten Teil des Romans kehrt das Motiv der höheren Instanz wieder, die über den Häuptern der handelnden und betrachtenden Gestalten schwebt, von dem Rilke in seinen *Marginalien zu Nietzsche* gesprochen hatte, und zwar in der Episode von Karl VI.: „Monsieur Sankt Michaël, oben, vorgetreten an den Rand des Gerüsts in seiner spiegelnden silbernen Rüstung" (KA, 190). Hier signalisiert die spiegelnde Rüstung, dass eine Inszenierung des Blicks von statten geht, wie auch an anderen Stellen der Pariser Gegenwart. Statt die historische Handlung, die übrigens als „ohne Sinn" und formlos entwertet wird, als Stoff zu benutzen, fokussiert die Erzählung auf den Blick des Königs: Dieser wird zunächst als Betrachtender dargestellt, wandelt sich nachher zur „gestillten Figur", die sich dem Blick des Volks bietet, als wäre der König das Schauspiel selbst. Im Rahmen des Fensters erscheint er als „gestillte Figur", die wie eine in die steinerne Nische eingebettete Statue aussieht, die in dem kosmischen Raum ruht; es wäre freilich möglich, darin eine vorausgreifende Anspielung auf Rilkes späteren Figur-Begriff zu sehen (KA, 179-81).

Wie die Parallele mit der Statue und der Malerei offenbar machen, neigt der König in diesen Zwischenzeiten, in den Pausen seines Wahnsinns zum Tableau zu erstarren. Die Parallele mit der Statue kommt auch in Charcots Studien über die Anwendung der Hypnose vor, wo eben vom „statuarischen Schlafzustand" die Rede ist (Erwig 2018, 52). Ausgerechnet im Elend seines Wahnsinns, in dem wankenden Bewusstsein der eigenen Identität kann der König als Figur der Auflösung wirken, die das Offene bestehen lässt. Die Szene des Kartenspiels verleiht dem König sogar eine kosmische Dimension. Bemerkenswert und der ganzen Poetik der Erinnerung entsprechend ist ferner der Umstand, dass diese unerhörte kosmische Offenheit der königlichen Figur durch ein veraltetes, und fast völlig vergessenes Kartenspiel verursacht und gleichsam getragen wird:

> Da hatte sich jemand eines Spiels Karten erinnert, das völlig in Vergessenheit geraten war, und der König nahm den in Gunst, der es ihm brachte; so sehr waren diese Kartons nach seinem Herzen, die bunt waren und einzeln beweglich und voller Figur. Und während das Kartenspielen unter den Hofleuten in Mode kam, saß der König in seiner Bibliothek und spielte allein. (KA, 182)

Im Unterschied zu den Folianten, lassen sich nämlich diese Karten wie die Gestalten eines Marionettentheaters „untereinander bewegen". Also der König möchte mit diesen Bildern spielen, als wären sie die Figuren eines papiernen Theaters. Zahlreiche Einzelheiten korrelieren ferner die historische Gestalt von Karl VI. mit der Szene

des Gespenstes auf Urnekloster: Der Avignoner Palast wird etwa als *hermetisch* bezeichnet. Wie aus der Episode des Königs und aus anderen Stellen des *Malte*, wo ebenfalls das Theater thematisiert wird, unterstreicht Rilke immer wieder die Leere der Szene: auf die Wörter „Szene", „Bühne", „Schauplatz" überträgt er die Leere des Worts *Musik* (Jesi 1976, 182). Der naturalistischen Szene wirft Malte vor, dass sie übereilig diese künstliche Leere des Theaters schließen will:

> Man merkt auf einmal die künstliche Leere der Theater, sie werden vermauert wie gefährliche Löcher, nur die Motten aus den Logenrändern taumeln durch den haltlosen Hohlraum. (KA, 21-2)

Das Thema der hohlen Form, das in der Straßenszene mit der Frau an der Ecke Notre-Dame-des-Champs in einem grauenhaft-makabren Register behandelt wurde, kehrt an der Stelle über das Theater in Orange in kosmischer Wandlung wieder: Dort wird die ganze römische Struktur wie eine erstarrte, umgestülpte Maske dargestellt, in die sich der Himmel und die natürliche Umgebung wie in eine Mulde gießt. Was von unter der Maske als „Nichtgesicht", also als lauter Negation und Negativität, als Nichts und Leere hinausschaute, wird in dem Theater zu Orange zur „antikischen Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschloß" (KA, 192). Immerhin registriert Malte die Leere und die Risse, die an der beweglichen Oberfläche der Pariser Realität klaffen. Unter seinen Augen bekommt die Welt jene *Falten*, von denen Robert Walser mit Bezug auf Cézanne schrieb: „unter Cézannes Blick bekommt die Welt Falten in denen sich Dinge verbergen, die noch nicht jemand gesehen hat" (Walser 1986, 256). Maske, Kitsch und Geste des Umschlags sind alle Motive, die zum tiefsten Wesen der Moderne gehören. In der Moderne kehrt die primitive Welt wieder. Unter der Maske des Kitsches rückt die Dingwelt auf den Menschen zu, wie in dem animistischen Glauben der Urvölker. Auch Maltes Angst und Furcht vor der Menge, die ihn anschaut, hat etwas von dieser primitiven Angst. Dieselbe Struktur aus Umschichtung des Ich haftet auch der Umschichtung der Pariser Umgebung an: Auch diese sieht wie eine Umschichtung von Oberflächen aus, durch die man in einen Abgrund, in ein leeres Nichts stürzt. Das entspricht übrigens der „Einfachheit" des Lebens, die aus der Ablehnung der naturalistischen Psychologie resultiert, wie man am Anfang der 59. Aufzeichnung liest:

> Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit. Es hat nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Größe. (KA, 171)

Rilke greift in seinem *Malte* auf die Maske des enterbten Sprösslings aus einer adeligen dänischen Familie zurück, um eigentlich auf die Entwurzelung des Bürgers und des bürgerlichen Künstlers im Wandel der Modernität hinzudeuten. Wie bei Benjamin kommt dem Moment des Lesen-Lernens besondere Bedeutung zu. Bei Benjamin geht es in dem Stück *Die Lesekaste* (*Berliner Kindheit um 1900*) um die Unmöglichkeit, das Vergessene zu erinnern. Bei Rilke kommt in der Episode des grünen Buches und des Falls in das Lesen eine Inszenierung des Blicks und der Schau vonstatten (KA, 166); es ist bemerkenswert, dass im Zusammenhang mit dem Lesen und dem kleinen grünen Buch auch das Motiv der vergehenden Zeit wieder aufgenommen wird; durch das Grün und die Motive des Schicksals und der vergehenden Zeit hängt die Begegnung mit dem blinden Zeitungsverkäufers mit der Kindheitserinnerung an das Buch zusammen (KA, 165-6).

Ähnlich wie in der *Kindheitselegie* besteht ein Grundgegensatz einerseits zwischen Schicksal und Leben; andererseits aber erweist sich Einbildungskraft selbst als innerlich gespalten. Diese innere Zerrissenheit kommt auch als Farbenopposition zum Ausdruck und zwar in der Grün-Rot-Farbigkeit. Es ist kein Zufall, dass das kleine Buch, das für das Kind zum Eingang ins Reich der fremden Existenzen wird, grün ist. Indem das Kind von den nie erlebten Geschichten aus der Vergangenheit liest, entzieht es sich den Schranken des eigenen Daseins, es entzieht sich dem Schicksal und der Zeitlichkeit. Schicksal bedeutet in *Malte* – man denke etwa an die Legende des verlorenen Sohnes – Hindernis und Beschränkung. Das Leben, das an anderen Stellen durch das Rot signalisiert wird, hat dem früheren, unbekannten Leser des kleinen Buches die Fortsetzung der Lektüre verhindert. Dort, wo er aufgehört hat, fängt der kleine Malte wieder an. So wird das grüne, bildlose Buch zur konkreten Metapher der Kindheit: Sie stellt nämlich jene unaufhörliche Dimension dar, die nie wirklich zu Ende geht und fortbesteht, auch wenn die Erwachsenen sie vergessen haben. Jede neue Kindheit setzt wieder von der Stelle an, an der sich die vorangehende unterbrach.

Grün ist auch die Farbe jener höchst geheimnisvollen Episode der Begegnung mit dem blinden Zeitungsverkäufer, wo einige zerstreute Hinweise die Gegenwart eines anderen Malers indizieren: Delacroix, der schon bei Baudelaire als Vertreter der Ausdruckswerte und der Farbe der meisterhaften Zeichnung und Kontur von Ingres entgegengestellt wurde. Kreuz, Saint-Sulpice, die Kirche, wo der letzte große Zyklus von Delacroix zu bewundern ist, signalisieren hier die Gegenwart des „malenden Dichters" wie in einer geheimen Chiffrenschrift; und wie in der Malerei von Cézanne halten sich hier Farbe und Kontur (Gitter, Steinrand) in einem wunderbaren Gleichgewicht, das den Anschein hat, als hätte es sich von selbst gemacht; hier gilt der Blinde als Kippfigur zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Bild und Einbildung.

Es geht nicht um die Farben, sondern um die Wendung dieser Farben. Hier wiederholt Rilke, was er schon angesichts der Bilder Cézannes gesagt hatte: Das, worauf es ankommt, ist der Umstand, dass diese Farben sich an Gott wenden; sie werden somit Beweise für Gottes Existenz. Hier kommt man zur In-Differenz von Blindheit und Offenbarung. Auch darin ist Rilke der Poetik Maeterlincks verpflichtet.

Die Mystik der Dinge berührt sich mit dem Thema der Wahrnehmung und der anderen Schau auch hinsichtlich der Suche nach einer synthetischen Wahrnehmung, die wir vorläufig als *haptisches Sehen* bezeichnen könnten. Dieses *haptische Sehen* ist Tastsinn und Augensinn zugleich und tritt zunächst in Zusammenhang mit der Muttergestalt in der Szene des Fiebers auf. Dort wird die Geborgenheit des Kindes, sein Eins-Sein mit der Mutter vor allem durch den Tastsinn vermittelt: Das Kind sieht und berührt die Mutter, deren Gestalt sich durch die starke Relevanz der Farbe weiß auszeichnet. Das Fieber „wühlte" im Kind und „holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte" (KA, 83). Das Fieber hat also dieselbe Funktion von Wühlen und Ausgraben, die später der Erwachsene dem unwillkürlichen Eingedenken zuschreibt.

In der Kindheitsepisode reagiert der Vater auf das Schreien des Kindes, indem er ihm befiehlt „zu sagen, was es gäbe. Es war ein freundlicher Befehl, gedämpfter Befehl, aber ein Befehl war es immerhin" (KA, 83). Ganz anders geht die Kommunikation zwischen Kind und Mutter vor sich. Maman kommt herein in ihrer „großen Hofrobe" und ließ den weißen Pelz hinter sich fallen, sodass das Kind ihre bloßen Arme zu spüren bekommt:

> Und ich befühlte, erstaunt und entzückt wie nie, ihr Haar und ihr kleines, gepflegtes Gesicht und die kalten Steine an ihren Ohren und die Seide am Rand ihrer Schultern, die nach Blumen dufteten. Und wir blieben so und weinten zärtlich und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten. (KA, 84)

Eigentlich vermittelt die Gestalt der Mutter – wie bereits oben gesehen – zwischen der Dunkelheit der Nacht und dem hellen Licht des Tages, zwischen Traum und Wachleben. Sie bezieht jene Zwischenstelle zwischen Anschauen und Blindheit, die auf den Inbegriff der Einbildungskraft und der dichterischen Gabe hinweist.

5 Kind vor dem Spiegel

In der Szene vor dem Spiegel im 32. Abschnitt erlebt das Kind die Konstruktion der eigenen Identität als Identifikation mit dem phantasmatischen Anderen. Dieser Prozess beruht – so meine These – auf der Mimikry, auf dem „inszenatorischen Modus des Naturspiels Mimikry", der Lacan 1936 in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* erforscht hatte. Eine solche Maskerade des Subjekts beruht nach Lacan auf einer beim Menschen zu beobachtenden Mangelstruktur: Diesen Mangel versucht das Kind im Spiegelstadium phantasmatisch zu überspielen, indem es ein nicht vorhandenes Original nachahmt. Der Anspruch des neuzeitlichen Individuums, autonom über sich selbst zu verfügen, wird dementiert. Das Subjekt kommt im Blick des Anderen „zu Fall". Der Andere ist der abwesende Dritte (Öhlschläger 2000, 348-50). Die Begegnung mit dem Spiegelbild wirkt hingegen unheimlich und befremdend auf das Kind. Sie signalisiert jene Trennung von dem eigenen Selbst, die als Ergebnis einer durch den Augensinn geprägten Selbstinszenierung erfolgt. Vor dem Spiegel aber *fällt* das Kind wörtlich in den Blick des Anderen. Im Prozess des „Zum-Bild-Werdens" wird kein vorgängiges Selbst, kein Original verhüllt. Das Ich selbst resultiert als diskontinuierliche Oberfläche, die eine untere Oberfläche deckt. Verschleiert, maskiert wird die grundsätzliche Abhängigkeit des Subjekts von der Instanz eines Dritten. Das Subjekt selbst konstituiert sich als Differenz, in diesem Fall – in der Abwesenheit des Dritten – fällt das Ich in den Blick des Spiegels und erschrickt vor sich selbst. Das Selbst wird durch das Maskulin „er" bezeichnet: Es ist eine Szene des Grauens und der Angst vor der Leere, die die unmögliche Ähnlichkeit mit sich selbst statuiert. Vor dem Spiegel ahmt das maskierte Kind sich selbst als das Andere nach; es trennt sich von sich selbst und erschrickt vor dem eigenen Spiegelbild. „Wir hatten einen anderen Begriff vom Wunderbaren" (KA, 85), las man im vorangehenden Abschnitt. Jetzt tritt das Wunderbare als Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger auf.

Die Szene findet in einem altertümlichen Interieur statt, das die theatralische Räumlichkeit beschwört. Die altmodischen Kleider hängen überall „wie die Marionetten eines zu großen Stückes, das so endgültig aus der Mode war, daß man ihre Köpfe anders verwendet hatte" (KA, 88). Diese Marionetten ohne Kopf tragen zur Steigerung der gespannten Atmosphäre des Grauens bei und bieten gleichsam das groteske Gegenstück zu den Skulpturen Rodins, die den Betrachter ebenfalls mit einem augenlosen Blick zurückschauen. Übrigens bestand nach Rilke die Überlegenheit der tragischen Schauspieler der Antike eben darin, dass sie nicht nur mit dem Gesicht, sondern mit ihrem ganzen Körper spielten. In der Pantomime der Antike war sozusagen der ganze Körper Gesicht.

Die Marionetten sind schon mit der Puppe der *Vierten Elegie* zu identifizieren; sie setzen sich den halbgefüllten, ja sogar leeren Masken der Pariser Menge und der Elegie entgegen, eben weil sie *ohne* Kopf sind. *Ex negativo* weisen sie auf den archaischen Torso Apollo der *Neuen Gedichte*: Auch dort ermöglicht der Mangel, die Abwesenheit der Augen, dass der ganze Körper zu Augen wird. In der Episode wird das Kind in seiner Vermummung selbst zur Marionette, und von seinem entfremdeten Selbst durch das Medium des Spiegels geschaut.

Nach Lacan markiert das Spiegelbild die Schwelle der sichtbaren Welt. Den Gipfel der Szene des maskierten Kindes vor dem Spiegel markiert der Augenblick, in dem das Spiegelbild den Blick des Kindes erwidert. Erst durch diese Erwiderung wird das Selbst zum Anderen; die zu spielende Rolle wird erst nachträglich vor dem Spiegel entschieden. Die Maske, die das Kind anzieht, ist zunächst hohl wie eine Mulde oder eine Hohlform:

> Das Gesicht, das ich vorband, roch eigentümlich hohl, es legte sich fest über meines, aber ich konnte bequem durchsehen, und ich wählte erst, als die Maske schon saß, allerhand Tücher, die ich in der Art eines Turbans um den Kopf wand, so daß der Rand der Maske, der unten in einen riesigen gelben Mantel hineinreichte, auch oben und seitlich fast ganz verdeckt war. (KA, 91)

Da die Ränder der Maske ganz verdeckt sind, ist die Stelle nicht zu unterscheiden, wo die Oberfläche der Maske aufhört und die Haut des Ich beginnt (Nurmi-Schomers 2008, 207-11). Das Ich ist von seiner neuen Rolle ganz verdeckt. Nicht nur: Es vermummt sich, ohne eigentlich in den Spiegel zu schauen, als bildete sich seine Maskierung von selbst. Die Katastrophe wird von der übermäßigen Bewegung des Ich beschworen. Die heftige Bewegung verursacht einen „vielfach zusammengesetzten Lärm" (KA, 91). Es ist bemerkenswert, dass ausgerechnet die akustische Wahrnehmung jene narzisstische Identifikation des Kindes mit dem eigenen Spiegelbild verhindert. Darüber hinaus ist der Lärm „zusammengesetzt", besteht also aus einer Pluralität von Stimmen. Der entscheidende Moment der Katastrophe ist jedoch der Augenblick, als das Kind erfahren will, was es eigentlich sei; in dem unmittelbaren Zusammenhang der Maskierung bezieht sich „was" auf die vom Kind verkörperte Rolle. Aber auf einer tieferen Ebene entspricht dieses „was"[7] dem „dies", das sich im *Narziss*-Gedicht vom Ich hebt (SW, 2: 56).

7 KA, 91: „Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend. Es wäre gar nicht nötig gewesen, sich viel zu bewegen; diese Erscheinung war vollkommen, auch wenn sie nichts tat. Aber es galt zu erfahren, was ich eigentlich sei, und so drehte ich mich ein wenig und erhob schließlich die beiden Arme: große, gleichsam beschwörende Bewegungen, das war, wie ich schon merkte, das einzig Richtige".

Vor dem Spiegel vermummt, war das Kind zu einer Marionette geworden, der die Tracht die Bewegungen und die Einfälle diktierte:

> Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seiner Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb. (KA, 89)

Ganz von der Maske wie von einer zweiten Oberfläche verdeckt, die es ganz in seiner Macht hat, spaltet sich das Kind in *imago* und sich selbst. Er ist Marionette und Puppenspieler in Einem. Es folgt wie im Traum dem eigenen Bilde. In diesem radikalen Umschlag, der der logischen Subversion von Original und Abbild gleicht, ist die Funktion des Blicks diejenige eines Flecks: Vor dem Gesehenen gibt es ein „Zu-sehen-Gegebenes". Das ist das Prinzip, das auch nach Lacan im Traum zu Geltung kommt: „Das Subjekt sieht nicht, wohin es führt, das Subjekt folgt nur" (Öhlschläger 2000, 346). Nicht nur, dass sich das herrschende Subjekt in Marionette, also in Ding, überschlägt: das Ich enthüllt sich zugleich als das Andere: „Je est un autre". Schuld daran ist nach Lacan die Mangelstruktur des Menschenkindes im Spiegelstadium, die der optisch garantierten Beherrschung des Wahrgenommenen eine Absage erteilt. Noch wichtiger ist jene Spaltung zwischen Blick und Auge, die Lacan von Roger Caillois' Studie *Méduse et compagnie* übernimmt: Am Beispiel der *Ozellen*, Lichtsinnesorgane niederer Tiere, demonstriert Caillois, dass der Effekt der Ähnlichkeit mit menschlichen Augen auf der Beziehung beruht, die diese weiterhin zur Form des Tierchens unterhalten. Diese Spaltung und Ähnlichkeit von Blick und Auge kommt in einer anderen Episode des *Malte* zum Ausdruck und zwar in dem Abschnitt des Herzstichs des Vaters im 47. Abschnitt: die Wunde des Vaters sah zunächst wie ein Mund aus, dann blieb sie „ruhig, wie ein geschlossenes Auge" (KA, 134). Wenn Lacan in seiner Theorie von einer Selbstverdopplung des Ich spricht, die die unüberwindbare Kluft zwischen Innenwelt und Umwelt zugleich bestätigt und phantasmatisch überspielt, inszeniert die *Malte*-Episode des maskierten Kindes das Scheitern der „medialen Durchkreuzung schlichter Nachahmung": Die altmodischen Dinge, die vor sich hinlebten, und die mit dem Auftritt des (bewussten) Ich entzweigehen, weisen auf die Zerstückelung der Zeichen, auf die Katastrophe, die mit dem Auftritt in den Bereich der semiotischen Ordnung der Sprache stattfindet. Es ist eigentlich die Täuschung der Totalität, von der das Kind vom Spiegel her sich angeschaut spürt, die zunächst gelingt, und schließlich jedoch zugrunde geht. Die Zerstückelung der Gegenstände weist metaphorisch auf die Zerstückelung des eigenen Ich. Die Gegenstände, deren das Kind erst im Moment der *kata-stro-*

phé gewahr wird, ähneln erstaunlich denjenigen, die als Themen der *Neuen Gedichte* auftreten. Es handelt sich um ein Arsenal abgelebter und wahrscheinlich sehr zerbrechlicher Gegenstände, die gerade im Augenblick des Zerbrechens zu Allegorien des Ichzerfalls werden. Das apokalyptische Interieur umfasst eigentlich das sich selbst entfremdete Ich wie in einem Vexierspiel. Die Gegenstände, die entzweigehen, sind fast alle hohl und inwendig leer, genau wie der Spiegel und die Maske. Unzählig sind die verborgenen Zitate aus Baudelaire. Zerstückelung der Zeitlichkeit in den unablässig aufeinander folgenden Sekunden und Zerstückelung der Identität sind schließlich die zwei Seiten desselben Phänomens. Die eingepuppten Insekten, die aus der Dose herausrollen, weisen wie in einem Wortspiel auf die *Larva* (lat. auch Maske) des vermummten Kindes hin (Nurmi-Schomers 2008, 176). Diese etymologische und semantische Verflechtung wird erst später, in dem Puppen-Aufsatz aus dem Jahre 1914 explizitiert.[8] Dort enthielt die Puppe wie ein schlechtes Gefäß die Larven, die im Augenblick der Wiederbegegnung wie Falter aus ihrem Innern hervorfliegen. Der Flug dieser Motten, die im Puppen-Aufsatz als das „neue, scheue Geschlecht hervorflattert" ist durch kleine Seufzer begleitet, „so dünn, daß für sie unser Ohr nicht mehr ausreichte" (SW, 6: 1072). Diese Seufzer erscheinen „schwindend, an der schwankendsten Grenze unsers Gesichts. Denn dies allein beschäftigt sie: hinzuschwinden" (SW, 6: 1072). Der Puppenaufsatz wurde zu Recht von Susan Nurmi-Schomers im Zusammenhang mit Benjamins Auffassung des unwillkürlichen Gedächtnisses ausgedeutet (2008, 242-61); der Puppen-Aufsatz wird darüber hinaus von der Forscherin in enger Verknüpfung mit anderen wichtigen Texten untersucht, die alle um das Spiegelmotiv kreisen; selbstverständlich die *Narziß*-Gedichte; was Nurmi-Schomers besonders interessant findet, ist die Bezeichnung der Puppe als jenes Hohle im Gefühl, jene Herzpause, an der das Kind zum ersten Mal das Gefühl einer einfühlenden Verdopplung des eigenen Ich erfährt. Diese Einfühlung ist aber vorgetäuscht: Die Puppe steht dem Kind als schlechtes Gegenüber entgegen, das die Liebkosung nicht erwidert. Ihr gegenüber erfährt das Kind zum ersten Mal die Einsamkeit, jenes Gefühl der Vereinsamung, worauf später der Erwachsene mit der literarischen Schöpfung reagieren sollte. Was der Puppen-Aufsatz mit Bezug auf den *Malte* besonders anregend macht, ist nicht nur das Thema des Hohlraums, sondern auch die Gegenüberstellung von Puppe und Marionette, worauf Numi-Schomers zu Recht hinweist, indem sie die Puppe dem „Herzgebirge" des Gedichts *Vor Weihnachten 1914* entgegensetzt. Die Dinge können nur dann mit dem Menschen in eine figurale Konstellation eintreten, wenn auch sie einen Eigenwillen

8 R.M. Rilke, *Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*, in SW, 6: 1062-75.

und sozusagen eine Art Einbildungskraft besitzen: nur unter dieser Bedingung kann das Spielzeug mit dem Kind eine Konstellation bilden. Die Puppe besitzt diese Einbildungskraft nicht; Rilke schreibt in *Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* (1914), sie sei „bodenlos ohne Phantasie" (SW, 6: 1067); dadurch kontrastiert sie mit der Marionette; diese „hat nichts als Phantasie. Die Puppe hat keine und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist" (SW, 6: 1069). In dieser Kontrastierung von Puppe und Marionette ist Rilke zweifellos dem Aufsatz von Kleist *Über das Marionettentheater* gefolgt, auf den auch Nurmi-Schomers hinweist. Wir wissen, dass Rilke in seiner Theaterauffassung der Marionette eine überragende Stellung gewährt. Seine Vorliebe für die Marionette gipfelt wie bekannt in den Versen der *Vierten Elegie*, wo die Marionette den halbgefüllten Masken der naturalistischen Schauspielkunst entschieden bevorzugt wird. Höchst wichtig ist diese Vierte Elegie auch im Zusammenhang mit dem Malte und der Gestaltung der Kindheit im Roman. Darüber hinaus ist die *Vierte Elegie* von Belang für den Überschlag des Innen nach Außen, der auch in der Schlußpartie des Puppen-Essays stattfindet. Diese Verräumlichung und Umkehrung der Innerlichkeit ist auch für die Konstruktion des erlebenden Ich des Romans wichtig. Ja, man kann sogar in dieser Geste der Umkehrung oder Umstülpung, die die Innerlichkeit nach Außen projiziert, eine Antizipation des Mythologems des *Weltinnenraums*, so wie es in Rilkes Gedichten *Es winkt zu Fühlung…* (München, zwischen August und September 1914) und *Wendung* (Paris, Juni 1914), die die sogenannte Krise des Anschauens markieren und die Überwindung der plastischen Auffassung der Figur programmatisch ankündigen. Die Idee einer Durchdringung von Ich und Räumlichkeit ist auch in *Malte* zu finden, wenngleich noch in der alchemistischen Sprache von Auflösung und Niederschlag maskiert: der Raum, der in Urnekloster alle Bilder von der Innerlichkeit aufsaugt, oder noch die Figuren, die „wie in einem Bilde" sitzen, gelten schon als Ankündigung jener Durchdringung von Innen und Außen, die auch zum Dasein der Figur und der künstlerischen Gestaltung unerlässlich ist:

> Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
> Daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
> Wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
> Der in dir west. Erst in der Eingestaltung
> In dein Verzichten wird er wirklich Baum.

Bibliographie

Allemann, B. (1961). *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen: Neske.

Arndal, S. (2002). „'Ohne alle Kenntnis von Perspektive?' Zur Raumperzeption in Rainer Maria Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'". *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 76, 105-37.

Bohrer, K.-H. (1996). *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Borie, M. (2017). *Corps de pierre, corps de chair. Sculpture et Théatre*. Montpellier: Deuxième époque.

Brandstetter, G. (2002). „Einschnitt - Inversion - Abschnitt". Brandstetter, G.; Peters, S. (Hrsgg.), *De figura, Rhetorik, Bewegung, Gestalt*. München: Fink, 225-72.

Brandstetter, G.; Peters, S. (2002). „Einleitung". Brandstetter, G.; Peters, S. (Hrsgg.), *De figura, Rhetorik, Bewegung, Gestalt*. München: Fink, 7-30.

Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Harvard University Press.

Brüggemann, H. (2009). „Walter Benjamins Projekt Phantasie und Farbe in romantischen Kontexten". Brüggemann, H.; Oesterle, G. (Hrsgg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 395-446.

Brüggemann, H. (2011). *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen.

Busch, W. (2003). „Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes Malte Laurids Brigge". *Bild-Gebärde Zeugenschaft*. Bozen: Studien Verlag, 167-99.

Di Noi, B. (2014). „Puppenseele und Puppending: Der Puppenessay auf dem Hintergrund der frühen Poetologie von Rainer Maria Rilke". Fooken, I.; Mikota, J. (Hrsgg.), *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*. Göttingen: Vandenhooeck & Ruprecht, 203-17.

Erwig, A. (2018). *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*. München: Fink.

Fülleborn, U. (1961). „Form und Sinn der 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman". *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch*. Berlin, 147-69.

Fülleborn, U. (1975). „Veränderung. Rilkes Malte und Kafkas Schloß". *Etudes Germaniques*, octobre-décembre, 438-54.

Gerok-Reiter, A. (1993). „Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke". *Deutsche Vierteljahresschrift*, 67, 484-520.

Gerok-Reiter, A. (1996). *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"*. Tübingen: Niemeyer.

Graubner, H. (2003). „Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit". *Monatshefte*, 95(4), 583-602.

Grazioli, C. (2020). „L'attore ideale nello sguardo di Rainer Maria Rilke: la scena e le altre arti". Degli Esposti, P. (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina, 60-73.

Guardini, R. (1960). „Kindheit. Interpretation eines Elegiefragments". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, 1, 185-210.

Hoffmann, E.F. (1968). „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Auffassung des 'Malte Laurids Brigge'". *Deutsche Vierteljahresschrift*, 41, 202-30.

Jesi, F. (1976). *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Messina; Firenze: D'Anna.

Kaiser, V. (1993). „Die Katastrophe der Repräsentation. Rainer Maria Rilke Marionettentheater". *Das Echo jeder Verschattung. Figur der Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Wien: Passagen Verlag, 25-59.

Koch, M. (1988). „'Ein Leben, das sich versammelte, da es verging' – Zum Raum der Erinnerung in Rilkes Pariser Zeit". *Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Berlin: De Gruyter, 202-53.

Kruse, B.A. (1994). *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Lacan, J. (1936). „Le stade du miroir. Théorie structurant et génétique de la constitution de la réalité. Communication au 14ème Congrès psychoanalytique". *International Journal of Psychoanalysis*, 1 (1937), 78-115

Meyer, H. (1952). „Rilkes Cézanne-Erlebnis". *Jahrbuch für allgemeine Ästhetik und Kunstwissenschaft*, 2, 244-86.

Nietzsche, Fr. (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsgg. von G. Colli und M. Montinari. München; New York: De Gruyter.

Nurmi-Schomers, S. (2008). *Visionen dichterischen 'Mündigwerdens'. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer.

Öhlschläger, C. (2000). „Mimesis – Mimikry – Maskerade. Szenen einer Theatralisierung von Subjekt und Geschichte bei Jacques Lacan und Judith Butler". Neumann, G.; Pross, C. (Hrsgg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg: Rombach, 323-63.

Olzien, O.H. (1986). „'Le dire' und 'das Sagen': Zum poetologischen Wortgebrauch bei Stéphane Mallarmé und Rainer Maria Rilke". *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 36, 48-58.

Panthel, H.W. (1973). *R.M. Rilke und Maurice Maeterlinck*. Berlin: Schmidt.

Pfotenhauer, H. (2000) „Kleists Rede über Bilder und ìn den Bildern". *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 85-108.

Reis, G. (1987). „Perspektivische Verkürzung des Verstandes. Wirklichkeitsdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Subjektivität". *Euphorion*, 81, 119-30.

Rilke, R.M. (1939). *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Hrsgg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber. Leipzig: Insel.

Rilke, R.M. (1950). *Ausgewählte Briefe*. 2 Bde. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Wiesbaden: Insel.

Rilke, R.M. (1955-66). *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Hrsg. im Auftrag des Rilke-Archivs in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Wiesbaden; Frankfurt am Main: Insel.

Rilke, R.M. (1983a). *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von C. Rilke. Frankfurt am Main: Insel.

Rilke, R.M. (1983b). „Maurice Maeterlinck". *Von Kunst-Dingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse*. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 83-98.

Rilke, R.M. (1997). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Kommentierte Ausgabe. Hrsg. von M. Engel. Stuttgart: Reclam.

Ryan, J. (1971). „Hypothetisches Erzählen. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes 'Malte Laurids Brigge'". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 15, 341-74.

Sanna, S. (2005). „Wie in einem Bilde. La poetica delle immagini nelle Aufzeichnungen die Rainer Maria Rilke". *AION-Studi Tedeschi*, n.s., 15, 215-54.

Steiner, U. (1996). *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. Berlin: Lang.

Stephens, A. (1974). *Rilkes 'Malte Laurids Brigge'. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*. Bern; Frankfurt am Main: Lang.

Walser, R. (1986). „Cézanne-Gedanken". *Sämtliche Werke*. Bd. 18, *Zarte Zeilen. Prosa der Berner Zeit*. Hrsg. von J. Greven. Frankfurt am Main: Insel, 242-56.

Zittel, C. (2019). „Fechners 'Heine als Lyriker' und Nietzsches Heinebild". Foi, M.C.; Zittel, C. (Hrsgg.), *Heine-Nietzsche: Corrispondenze estetiche. Ästhetische Korrespondenzen*. Roma: Studi Germanici, 157-86.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Snapshots: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman *La vie meurtrière*

Anna Kuwalewski
Goethe-Universität, Frankfurt, Deutschland

Abstract The transformation of narrative techniques in works from the nineteenth to the twentieth century clearly shows the existence of some forms of interaction between literature and photography. This interaction defines 'The Photographic' as a *Denkfigur* of linguistic mediality, as the analysis of the exemplary novel *La vie meurtrière* (1907/08) by the writer-artist Félix Vallotton (1865-1925) reveals. His *écriture* can be associated with the semiotic properties of the technical medium of photography. The author aspires to leave a photographic 'trace' throughout his novel by attempting to appropriate techniques such as the snapshot. In this way, the text creates a medial simulation, which generates breaches between the visible and the invisible, thereby dealing with the linguistic representation of mental, 'non-representable' images.

Keywords Félix Vallotton. Intermediality. Photography. Snapshots. Invisibility. The 'non-representable'.

Inhaltsverzeichnis 1 Interaktionen von Literatur und Fotografie in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. – 2 *La vie meurtrière*: Fotografie und Text als Spur. – 3 *Snapshots* als Strukturprinzip der Brüche in *La vie meurtrière*. – 4 *La vie meurtrière*: Interaktion von Literatur und Fotografie als Konstruktion des Nicht-Darstellbaren.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-06-17
Accepted 2021-07-07
Published 2021-08-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Kuwalewski, A. (2021). "*Snapshots*: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman *La vie meurtrière*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 333-346.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/010

1 Interaktionen von Literatur und Fotografie in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

Die Erfindung der Fotografie seit Mitte der 1820er Jahre als Abbildungstechnik von Joseph Niépce und Louis Daguerre erschüttert die Wertungshierarchien der Künste und stellt eine Provokation für etablierte Ausdrucks- und Kommunikationsformen dar. Auch die Literatur scheint von der Bilderflut und den Revolutionen des 19. Jahrhunderts bedingt durch Industrialisierung und Technisierung nicht unberührt zu bleiben und sich den Anforderungen einer beginnenden „Medialisierung der Wahrnehmung" (Becker 2010, 133) zu stellen. Gerade theoretische Überlegungen zur Fotografie haben die Literaturwissenschaften herausgefordert, nach dem Fotografischen im Rahmen von Diskussionen der Poetik und Ästhetik zu fragen.[1]

Inwiefern die Bezugnahme der Literatur auf die Fotografie zu veränderten Schreibweisen führt, ist allerdings noch nicht hinreichend untersucht.[2] Das Problem ergibt sich aus Forschungsansätzen, die von der Fotografie als einseitigem Modell für literarische Diskurse wie Adaption, Abwertung oder Konkurrenz gegenüber dem technischen Medium ausgehen und nicht von einer intermedialen Interaktion, die die Wechselwirkung *zwischen* den Medien erfasst.[3] Problematisch ist auch die Verortung der Interaktion(en) von Literatur und Fotografie im Zuge eines „abbildungsästhetische[n] Mißverständnis[ses] von Realismus" (Albers 2001, 535). Das Fotografische als sogenannte „veränderte Chiffrierung eines visuellen Eindrucks" in realistischen und naturalistischen Texten des 19. Jahrhunderts bestätigt für Hubertus von Amelunxen vielmehr die Besinnung der Literatur auf ihre „formgebenden, rhetorischen Möglichkeiten" (Amelunxen 1995, 229). Der anhand von wissensgenerierenden Erzählinstanzen inszenierte Diskurs zwischen Oberfläche und Tiefe in den Werken von Honoré de Balzac und Émile Zola oder das Implementieren der Sprache als Vermittlung verschiedener Perspektivzentren bei Gustave Flaubert reflektiert dahingehend das Verfehlen der Wirklichkeit, das

1 Zur Begriffsgeschichte des Fotografischen in der Literatur und Literaturkritik cf. Albers 2001; zur Theoriegeschichte von Fotografie und Literatur cf. Amelunxen 1995; zur diskursanalytischen Untersuchung des Zusammenhangs cf. Schöning 1998; zur historisch-diskursiven und wahrnehmungstheoretischen Verortung der Interaktionen cf. Stiegler 2001; für eine semiotisch- und kommunikationstheoretische Analyse cf. Ortel 2002.

2 Die Forschungslücke ergibt sich insbesondere durch motivgeschichtliche oder rezeptionsästhetische Studien, die von einem kausalen Zusammenhang zwischen der Erfindung der Fotografie und bestimmten Schreibweisen in der Literatur ausgehen, cf. Koppen 1987; zur problematischen Analyse des Einflusses der Fotografie auf den Schreibprozess cf. Albersmeier 1992.

3 Neuere Studien, die einer intermedialen Analyse gerecht werden, sind Hertrampf 2011 und Mohs 2013.

der Abbildungsästhetik der Fotografie innewohnt.[4] Das Fotografische fungiert als *Denkfigur* literarischer Selbstreflexivität und sprachlicher Medialität.

Mit dem Übergang zu „antiromanesken Formen des Romans" (Wolfzettel 1999, 2) im Zuge der Krise einer mimetischen Repräsentation und eines problematisch gewordenen Subjekts beginnt sich nach Irene Albers auch die Semantisierung des Fotografischen in literarischen Werken des 20. Jahrhunderts zu wandeln: „Sie entwirft das Subjekt und seine psychischen Prozesse nach dem Modell des fotografischen Prozesses als ‚chambre noire', als Dunkelkammer" (Albers 2001, 545). Zum einen wird die Fotografie, insbesondere in Marcel Prousts Romanwerk *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), zur Metapher für das Gedächtnis und dessen Ungleichzeitigkeit von Aufnahme, Entwicklung und Speicherung von Bildern. Zum anderen werden Text und Schrift, wie teilweise in den Texten des *Nouveau Roman*, mit semiotischen Eigenschaften der Fotografie, beispielsweise der spurhaften Referentialität, assoziiert (cf. Albers 2001, 548).

Letzteres lässt sich auch für den Roman *La vie meurtrière* des Künstlers Félix Vallotton feststellen. Im weiteren Verlauf soll untersucht werden, wie das Rekurrieren auf die Fotografie, indem die Eigenschaften des technischen Mediums auf das ästhetische Textmedium übertragen oder auch von diesem abgegrenzt werden, das Problem der sprachlichen Abbildung innerer Bilder verhandelt. Dabei versucht der Text als fotografisches „Spur-Medium" zu agieren, wobei die Simulation von Momentaufnahmen Brüche in der Narration generiert, die letztlich als Konstruktion eines Nicht-Darstellbaren anzusiedeln sind. Ziel einer intermedialen Analyse soll es deshalb sein, die spezifischen Eigengesetzlichkeiten eines jeden Mediums zu berücksichtigen, um die Interaktion von Literatur und Fotografie als strukturelle, aber produktive Bruchstellen herauszuarbeiten.[5]

4 Zum Zusammenhang zwischen Tiefenschau und Oberflächenwirklichkeit im Rahmen von Physiognomie und Daguerreotypie bei Balzac cf. Nitsch 2002; zum Diskurs zwischen Sehen und Wissen im Romanwerk Zolas cf. Albers 2002; zum perspektivischen Ausschnitt des *discours indirect libre* Flauberts cf. Schlüns 1981.

5 Eine solche intermediale Analyse knüpft an das Intermedialitäts-Konzept von Joachim Paech an, „nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität ‚figuriert', also anschaulich wird und ‚reflexiv' auf sich selbst als Verfahren verweist" (Paech 2008, 60).

2 *La vie meurtrière*: Fotografie und Text als Spur

Der Schweizer Félix Vallotton (1865-1925) ist dem künstlerischen Umfeld des Postimpressionismus der Pariser Avantgarde der Jahrhundertwende zuzuordnen. Neben dem visuellen Œuvre (Grafik, Malerei, Illustration) umfasst sein Schaffen auch Kunstkritiken, zehn unveröffentlichte Theaterstücke und drei posthum veröffentlichte Romane,[6] die bisher noch keine literaturwissenschaftliche Aufarbeitung erfahren haben. Der zwischen 1907 und 1908 entstandene und erstmals 1927 im *Mercure de France* veröffentlichte Roman *La vie meurtrière* verortet die Realität wie Proust im inneren Bewusstsein eines Ich-Erzählers. Die mentalen Bilder werden zwar mit fotografischen Aufnahmen semantisiert, doch das tatsächliche fotografische Prinzip verlagert sich auf die Schreibweise, die *écriture*. Zunächst soll deutlich werden, inwiefern die *écriture* mit semiotischen Qualitäten des technischen Mediums wie der Spur verbunden werden kann.

Das kurze *Avant-Propos* informiert den*die Leser*in in Form einer Rahmenerzählung über das Auffinden der Leiche des 28-jährigen Selbstmörders Jacques Verdier in seiner Wohnung in Paris im Jahr „18…" (Vallotton 2009, 9). Dieser hinterlässt dem Polizeikommissar seinen gattungstheoretisch an der *Confessio* und dem *Journal* orientierten Bericht mit dem Titel „Un amour", der als Binnenerzählung folgen wird. In dem Bericht versucht der Ich-Erzähler Zeugnis abzulegen von seiner (Un-)Schuld an diversen tödlichen Unfällen. Die fiktiven Herausgeber erklären, dass sie es sich erlaubt haben, den Bericht in „Un meurtre" und letztlich in „La vie meurtrière" umzubennen. Mit diesem fiktionalen Kunstgriff tilgt Vallotton seine Autorschaft und inszeniert sich gleichermaßen als Künstler in den sieben mit „F.V" signierten Text-Illustrationen.

Dem Bewusstsein des Ich-Erzählers Verdier haben sich unvermittelt Spuren vergangener Bild-Momente eingezeichnet. Als epistemologische, ontologische und semiologische Figur ist die Spur unterschiedlich definiert. Bei Platon (*Theaitetos*) wird die Spurbildung erstmals „zum Erklärungsmodell der Funktionsweise des Gedächtnisses" (Krämer 2007, 22). Entweder erinnert sich der Erzähler detailgenau und erzählt so, als würde er die erinnerten Bilder im Moment vor sich sehen: „Je les vois encore […]" (Vallotton 2009, 20). In dem Fall vergegenwärtigen die Spuren die Nichtpräsenz der Bilder. Oder die Spuren sind Chiffren des Entzugs, nach Sigmund Freud sogenannte „Dauerspuren in der Tiefe des unbewusst bleibenden Gedächtnisses" (Krämer 2007, 23). Dadurch bleibt das Sichtbare der Bild-Momente entzogen und Verdier schreibt sie quasi leer: „[…]

6 *Les soupirs de Cyprien Morus* (um 1900, posth. 1946), *La vie meurtrière* (1907/08, posth. 1927) und *Corbehaut* (1920, posth. 1970).

et d'autres choses dont je ne me souviens plus […]" (Vallotton 2009, 18). Diese Unerreichbarkeit vergangener Bilder manifestiert sich als Lücke in der Narration. Sie erlaubt es, die spurhafte Eigenschaft, wie sie Rosalind Krauss für das Fotografische mit Rückgriff auf den Begriff des *Index* des Semiotikers Charles S. Peirce definiert, auf der *discours*-Ebene des Textes zu untersuchen:

> Während nämlich Gemälde aus dem Gedächtnis oder aus den Weiten der Einbildungskraft gefertigt werden können, kann eine Photographie als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen. (Krauss 1998, 79)

Der indexikalische Zeichencharakter der Fotografie besteht folglich aus einer direkten physischen Verbindung mit dem Bezeichneten. Das Foto entspricht insofern dem Original und bildet dieses als Spur eines anwesenden Abwesenden ab. An diese einschreibende Fähigkeit der Fotografie knüpft nach Irene Albers auch Paul Valérys Überlegung eines Zusammenhangs zwischen der fotografischen *inscription* (‚Einschreibung') und der sprachlichen *description* (‚Beschreibung') an (cf. Albers 2001, 547f.): „Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut de soi-même s'*inscrire* […]" (Valéry 2001, 90). Die Fotografie fordere den Text heraus nicht mehr zu beschreiben, was sich von selbst einschreiben kann. Verdiers Bericht wäre insofern gerne „spurhaft" (Albers 2001, 548): „[…] si le sens profond des choses et leur raison m'échappaient ou restaient vagues, les faits alors marquaient. Il s'en produisit de tels, et tant, et si palpables, que j'aurais du mal à vouloir les suivre et les énumérer" (Vallotton 2009, 19). Der Erzähler suggeriert eine direkte Verbindung zur bezeichneten Realität, die ihm jedoch unverfügbar ist. Der Frage, wie sich die Simulation solcher fotografischer Spuren im Rahmen von Momentaufnahmen konkret gestaltet, soll im Folgenden nachgegangen werden.

3 *Snapshots* als Strukturprinzip der Brüche in *La vie meurtrière*

Die Entwicklung erster Momentaufnahmen seit 1860 vor allem durch Eadweard J. Muybridge und Étienne-Jules Marey ermöglicht es mit Hilfe verkürzter Belichtungszeiten von Sekundenbruchteilen Bewegungen eines kurzen Moments fotografisch zu arretieren und zu fixieren.[7] Die Erfindung freibeweglicher Handkameras, wie 1888 die

7 Zur Moment- und Bewegungsfotografie cf. Schnelle-Schneyder 1990.

erste Kodak-Kamera, erlaubt erstmals die Mobilität des Fotografen und den Umgang mit spontanen zufälligen Schnappschüssen, sogenannten *instantanés*. Als Mitglied der Künstler-Gruppe *Nabis* war Vallotton mit solchen *Snapshots* vertraut, denn wie seine Künstlerkollegen Édouard Vuillard, Pierre Bonnard und Maurice Denis experimentiert er mit dem technischen Medium und reflektiert dadurch Kompositionen der Malerei.[8]

Beispielhaft hierfür ist, wie die Kunsthistorikerin Katia Poletti herausgearbeitet hat, das Gemälde *Le ballon* (1899), das Ähnlichkeiten mit einer Fotografie Vallottons aus dem gleichen Jahr aufweist (cf. Poletti 2006, 109f.). Diese zeigt ein Kind mit einem Strohhut und ist mit Blick aus dem Fenster aus der Vogelperspektive aufgenommen. Das Gemälde scheint nicht nur die Bewegung des Kindes wie in einem *instantané* einzufrieren, sondern bricht die Zentralperspektive im Zuge einer kühnen perspektivischen Verzerrung auf. Die Perspektive des Gemäldes ist ungewöhnlich, da es zwei unterschiedliche Blickwinkel ineinanderschiebt, einerseits den hohen Winkel über dem spielenden Kind, andererseits die beiden Silhouetten im Hintergrund, deren reduzierter Maßstab die Illusion der Tiefe erzeugt (cf. Poletti 2006, 114). Die Auseinandersetzung mit der Flächigkeit der Fotografie, die Vallotton im Gemälde adaptiert, erlaubt folglich die Infragestellung der Perspektive und des Sehens durch unkonventionelle Blickwinkel.

Ohne dass von der fotografischen Aktivität auf das literarische Werk geschlossen werden kann, durchziehen gleichermaßen fotografische Isotopien des *instantané* wie „instant", „bref moment", sowie Oppositionen von Schwarz und Weiß die gesamte Narration von *La vie meurtrière*. Die tödlichen Unfälle, für die sich der Ich-Erzähler verantwortlich macht, erinnert er als flüchtige Augenblicke. Verdiers erstes Opfer ist sein Spielkamerad Vincent; dieser behauptet von Verdier in den Fluss gestoßen worden zu sein und stirbt Jahre später an den Folgen des Sturzes:

> Je nous vois encore, lui marchant sur le petit mur qui bordait la Mouline, et moi derrière. Ignorant ma présence, il s'en allait sifflant, les mains dans les poches, quand soudain mon ombre, que le soleil couchant poussait de son côté, l'atteignit. Comme il se retournait pour voir, son pied glissa […]. (Vallotton 2009, 24)

Bridget Alsdorf stellt fest, dass Vallottons Grafiken mit einer „physical density and psychological animation of shadow and negative space" (Alsdorf 2015, 212) spielen.[9] So kann auch der Schatten

8 Zur fotografischen Aktivität der *Nabis* cf. Easton 2011.

9 Insbesondere die Holzschnitt-Serie *Intimités* (1897/98).

Verdiers als eine Art „negative space" interpretiert werden, als Raum um das Subjekt herum und zwischen den Subjekten im Sinne einer Abstraktion und Entstellung der sichtbaren Form.

In entsprechendem Muster lassen sich die weiteren Unfälle aus Verdiers Kindheit in der Provinz verorten, zweites Opfer ist der Nachbar und Grafiker Hubertin, als drittes folgt der vergiftete Schulfreund Musso. In Paris, im zweiten Kapitel des Berichts, lernt Verdier in Künstlerkreisen den Bildhauer Darnac kennen. In dessen Atelier ereignet sich der tragische Unfall des Modells Jeanne Bargueil, die schweren Verbrennungen erleidet, an denen sie stirbt:

> Le modèle était juché sur une table assez élevée. Pour en descendre il fallait une aide, je vis qu'elle la cherchait de l'œil. J'étais à portée. Par un mouvement bien compréhensible, je lui tendis la main. Ses jolis yeux d'animal doux me remercièrent d'un clin charmant, mais par inadvertance, elle manqua l'appui; je tentai de la rattraper et la manquai à mon tour; bref, elle tomba, et si affreusement, que son pauvre corps nu s'en vint donner en plein sur le poêle rougi. […] Un instant elle parut comme soudée au fer […]. Je restai stupide. La soudaineté, la folie d'une telle chose, m'ôtaient tous moyens… (Vallotton 2009, 58)

Der Unfall-Moment vollzieht sich auch hier aufgrund einer Unachtsamkeit bzw. visuellen Fehlkalkulation. Eben jene mögliche perspektivische Verzerrung, wie sie in dem Versuch der gleichzeitigen Darstellung zweier Blickwinkel in dem Gemälde *Le ballon* (1899) deutlich wurde. Ebenso kann die Flüchtigkeit des Moments nicht mehr synthetisiert werden. Dieser Realitätsverlust generiert sich als Leerstelle in der Narration so, als wäre Verdiers Bewusstsein für einen kurzen Moment belichtet worden. Die Leerstelle des Unfall-Moments entspricht insofern der im Augenblick der Wahrnehmung ausgefallenen Verarbeitung. Verdier versucht die Momente zu erzählen, wie sie sich ihm unbewusst *einschreiben*, somit kann er nur das Vorher und Nachher, nicht aber die tatsächliche Zeitlichkeit des Augenblicks benennen. Die visuelle Tiefenschicht, das, was für die Unfälle verantwortlich ist, bleibt „optisch-unbewusst".[10] Die narrative Leerstelle spart aus, was sich in einem *instantané* beweisen lässt, aber in der Sprache unmöglich ist, nämlich das Fixieren und Sichtbarmachen eines für das menschliche Auge nicht wahrnehmbaren bewegten Moments. Die spurhafte Referentialität der Fotografie,

10 Der Begriff des „Optisch-Unbewussten" bezieht sich auf Walter Benjamins Unterscheidung zwischen dem Auge und der Kamera, die die Zeit des Bewusstseins unterläuft, „so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt" (Benjamin 1963, 50).

beziehungsweise nach Roland Barthes das *ça-a-été* (‚Es-ist-so-gewesen'), ist sprachlich nicht imitierbar (cf. Albers 2001, 548):

> La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. […] [L]'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. […] Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. […] [L]e langage est, par nature, fictionnel […]; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais: elle n'invente pas […]. (Barthes 1980, 133f.)

Die Sprache kann nicht beweisen, *was gewesen ist*, sie ist ihrem Wesen nach Erfindung. Dadurch generiert sich ein Bruch zwischen den beiden Medien – Sprache und Fotografie –, der Lücken in der Narration produziert, die den Roman zu einer fragmentarischen Diskursform machen. Insofern wird der Erfahrungsmodus der Fragmentarität, die der Fotografie inhärent ist, indem sie Realität schließlich nicht als Ganzes repräsentiert, sondern in ihre Teile zerlegt, zum Strukturprinzip des Textes.

Gleichermaßen reflektiert auch die *histoire* das Prinzip der Schnapp-*schüsse* als Momente der Erschießung. Wie in einer Fotografie, welche eine Zeitstelle aus ihrem Kontext herauslöst, fixiert und mortifiziert, so Roland Barthes,[11] führt das Auslösemoment, in dem Verdier sein Opfer visuell oder gar körperlich berührt, zum „Tod" des Abgebildeten: „J'étais le malfaisant, le maudit, celui qui sème la douleur par fonction naturelle, celui de qui la sympathie est une offense, l'amitié, une insulte, et le contact, presque un arrêt de mort" (Vallotton 2009, 114). Auch für Susan Sontag kommt der Akt des Fotografierens einem Mord gleich: „Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder" (Sontag 1977, 14f.). Die Narration simuliert einen solchen Auslöse-Moment, dessen *inscription* sprachlich nicht eingeholt werden kann: „… Morte!… […] C'était bien écrit noir sur blanc" (Vallotton 2009, 144).

Die Unfälle sind serielle Reproduktionen des gleichen Motivs, wie es tatsächlich dem *instantané* der Kodak-Kamera entspricht, aber ihr Original hat sich entzogen. Die Unfall-Momente sind insofern Trugbilder, die doppelt belichtet sind: erstens als fotografische Aufnahme im Gedächtnis, zu der der Erzähler keinen Zugang mehr hat im Zuge des Wahrnehmungsverlusts, zweitens durch den Versuch der Sprache, diese fotografischen Spuren zu simulieren. In

11 „*La Vie/la Mort*: le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final. Avec la Photographie, nous entrons dans la Mort *plate*" (Barthes 1980, 144f.).

der Uneinholbarkeit der Bild-Momente des Ich-Erzählers generiert sich somit ein Bruch zwischen dem Sehen und seiner Darstellung, der auf Nicht-Sichtbares rekurriert. An dem Bruch reflektiert sich das Problem, dass das erzählende Ich nicht gleichzeitig sehen/denken – abbilden/schreiben kann. Daher gestalten sich die Bruchstellen auch als Formproblem der Narration, die Nicht-Darstellbares konstruiert.

4 *La vie meurtrière*: Interaktion von Literatur und Fotografie als Konstruktion des Nicht-Darstellbaren

Die Ursache der Todes-Unfälle bleibt ungreifbar, während sich ihr Effekt sichtbar macht und im Tod der Figuren manifestiert. Sie lassen sich in einem Zwischenraum von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verorten, da der Ich-Erzähler seiner subjektiven Perspektive unterliegt. Er sieht sich selbst nicht im Bild, das er erblickt, und dennoch gelingt es ihm nicht außerhalb des von ihm erzeugten Bildes zu bleiben. Dahingehend ist Verdiers Blick vergleichbar mit „fehlerhaften" Aufnahmen, wie sie der Fotograf László Moholy-Nagy im Zuge des *Neuen Sehens*[12] der Fotografie der 1920er Jahre als *Überrealität* bezeichnet, nämlich einem Blick in Brüchen zwischen einem „Optisch-Wahren" und einem „Optisch-Vorgestellten":

> Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem Vorstellungsbild ergänzt. (Moholy-Nagy 1967, 26)

Zum einen ist Verdiers fotografischer Blick indifferent und distanziert, denn Menschen und Dinge erscheinen ihm in fremden und abstrakten Formen aus ihrem Zusammenhang gelöst. Zum anderen projiziert er subjektive Bedeutungen in das Sichtbare. Insbesondere im Zuge des letzten Todes-Unfalls wird diese Problematik deutlich. Verdier begehrt die Frau des Verlegers Montessac, der seine Artikel über Skulptur veröffentlicht. Fehlgeschlagene Eroberungsversuche und Eifersuchtsfantasien führen dazu, dass er sie bedrängt, bis sie sich ihm hingibt. Dabei infiziert er Madame Montessac unwissentlich mit einer venerischen Krankheit, die er sich bei einer Prostituierten zugezogen hatte:

12 Merkmale des *Neuen Sehens* sind vor allem die Infragestellung der Perspektive und des Sehens durch ungewöhnliche und extreme Blickwinkel; zum *Neuen Sehen* cf. Kemp 2006.

> Elle poussa un faible cri et tenta de se dégager, mais l'heure était enfin venue, et rien ne la pouvait soustraire à son destin. Je brusquai l'attaque, et, cédant à des forces ainsi décuplées, sa tête charmante pencha jusqu'à moi; ma bouche au passage effleura la sienne, je fus violent. Elle se débattit, puis, brisée, s'abandonna. (Vallotton 2009, 178)

Das, was der Ich-Erzähler vorgibt zu sehen, deformiert er gleichermaßen zu einer (Todes-)Vision. Ohnehin glaubt er mit einem „virus maléfique" befallen zu sein: „Quel virus m'infectait, et de quelles héridités maléfiques étais-je l'instrument" (Vallotton 2009, 148)?

Der Ich-Erzähler kann nur wiedergeben, was er „gesehen" hat, dabei kann er seine Wirklichkeit nicht objektiv reproduzieren: „Peut-être avais-je mal compris, mal vu!…" (Vallotton 2009, 100). Das Sehen Verdiers ist eines in Brüchen bzw. ein Nicht-Sehen. Sein Blick produziert folglich erst Wirklichkeit: „– comme si la réalité n'eût pas suffi – jusqu'à m'en créer d'imaginaires" (Vallotton 2009, 127). Der*Die Leser*in muss sich also fragen: Könnten sich die „Verbrechen" nicht lediglich im Kopf des Protagonisten ereignet haben?

Der Roman überlässt den*die Leser*in damit einer abstrakten Textualität, an deren Konstruktion er*sie beteiligt ist. Die sieben dem Text beigefügten Illustrationen wirken wie eingeschobene *Snapshots*, die die Lesenden zum Augenzeugen von Verdiers Geschichte machen und eine vom Ich-Erzähler unabhängige Perspektive erlauben. Den Bildern sind Textpassagen als Unterschriften zugeordnet, wodurch sich ein neuer Bedeutungszusammenhang von Text und Bild generiert, der gleichermaßen offen bleibt. Ebenso zweifelhaft ist die fotografische Zeugenschaft der statischen Bild-Figuren im Zuge ihrer plakativen karikaturhaften Überzeichnung und der künstlichen Inszenierung des Wechselspiels von Schwarz und Weiß. Unternimmt der*die Rezipient*in letztlich den Versuch die Ursache der Todes-Unfälle aufzulösen, wird er*sie selbst zum Opfer des Erzählers und zum*zur Mörder*in am Text. So geht der Blickwinkel in der letzten Illustration vom Grab des letzten Opfers Madame Montessac aus, während sich der Erzähler Verdier spiegelbildlich in der Zuschauer-Menge befindet **[Abb. 1]**.

Die Schaulust der Lesenden bleibt unbefriedigt und die Leerstellen der Narration bleiben bestehen. Mit diesem Prinzip widersetzt sich der Bericht Verdiers, der schließlich Zeugnis sein will und an die Kriminalpolizei adressiert ist, einer möglichen Vermittlung von subjektiver Wahrheit und absoluter Erkenntnis und revidiert die traditionellen Genres von Bekenntnisliteratur und Kriminalroman. Das indizienwissenschaftliche Spurenlesen, welches charakteristisch für das Erzählverfahren der Detektivgeschichte des 19. Jahrhunderts (E.A. Poe, Arthur Conan Doyle) ist und welches eine überraschende Auflösung der Verbrechen durch einen genialen Detektiv erlaubt



Abbildung 1
Félix Vallotton, Illustration für *La vie meurtrière*. 1907/08 (Vallotton 2009, 204)

(cf. Schulz-Buschhaus 1975, 6), wird im Zuge einer offenen und unabschließbaren Sinnstruktur dekonstruiert, die jeglichen Zugang zum Verborgenen verweigert. Die simulierten fotografischen Spuren sind keine Indizien, sondern fingierte Abbilder einer unerreichbaren Referenz. In den Bruchstellen von Fotografie und Sprache generiert sich der Ausdruck eines nicht darstellbaren Innenbereichs anstelle einer möglichen Abbildung der Bild-Momente des Ich-Erzählers. Die Interaktionen gestalten sich somit als produktive Brüche, die über das Sichtbare hinausweisen und ein mehrdimensionales Vexierspiel möglicher (Ir-)Realitätsebenen implementieren, das die Zweidimensionalität des Fotografischen übersteigt. Der Text rekurriert dabei auf seine sprachlichen Möglichkeiten, denn es ist die Sprache, die die Geschichte konstruiert, während die fotografische Spur schweigt.

Bibliografie

Albers, I. (2001). „Das Fotografische in der Literatur". Barck, K. et al. (Hrsgg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2, *Dekadent-Grotesk*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 534-50.

Albers, I. (2002). *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München: Wilhelm Fink. Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 105.

Albersmeier, F.-J. (1992). *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Alsdorf, B. (2015). „Félix Vallotton's Murderous Life". *The Art Bulletin*, 97(2), 210-28.

Amelunxen, H. von (1995). „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie". Zima, P.V. (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 207-31.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

Becker, S. (2010). *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter.* München: edition text+kritik.

Benjamin, W. (1963). „Kleine Geschichte der Photographie". Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47-64.

Easton, E.W. (ed.) (2011). *Snapshot. Painters and photography, Bonnard to Vuillard = Exhibition catalogue* (Ausst.Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, 14/10/2011-08/01/2012; The Phillips Collection, Washington D.C., 04/02-06/05/2012; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 08/06-02/09/2012). New Haven et al: Yale University Press.

Hertrampf, M.O. (2011). *Photographie und Roman: Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: Transcript.

Kemp, W. (2006). *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel.

Koppen, E. (1987). *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.

Krämer, S. (2007). „Was ist also eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme". Grube, G.; Kogge, W.; Krämer, S. (Hrsgg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-33.

Krauss, R. (1998). *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhelm Fink.

Moholoy-Nagy, L. (1967). *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin; Mainz: Kupferberg.

Mohs, J. (2013). *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche*. Bielefeld: Transcript.

Nitsch, W. (2002). „Balzac und die Medien". Nitsch, W.; Teuber, B. (Hrsgg.), *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*. Tübingen: Gunter Narr, 251-62.

Ortel, P. (2002). *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Chambon.

Paech, J. (2008). „Intermedialität als Methode und Verfahren". Müller, J.E. (ed.), *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus Publikationen, 57-75. Film und Medien in der Diskussion 16.

Poletti, K. (2006). „Vallotton et la photographie: arrêt sur images". *Études de lettres. Revue de la faculté des lettres de l'université de Lausanne*, 4, 95-117.

Schlüns, H. (1981). „Gustave Flaubert und die Photographie". *Lendemains*, 23(6), 9-20.

Schnelle-Schneyder, M. (1990). *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.

Schöning, U. (1998). „Photographie und Literatur: diskursanalytische Bemerkungen zu einem Zusammenhang von Technik und Kunst in Frankreich um 1850". Briesemeister, D.; Schönberger, A. (Hrsgg.), *Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: Domus Ed. Europaea, 713-29.

Schulz-Buschhaus, U. (1975). *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay.* Frankfurt am Main: Athenaion. Schwerpunkte Romanistik 14.

Sontag, S. (1977). *On Photography.* New York: Farrar, Straus & Giroux.

Stiegler, B. (2001). *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink.

Valéry, P. (2001). „Discours du centenaire de la photographie". *Études photographiques*, 10, 89-96.

Vallotton, F. (2009). *La vie meurtrière*. Paris: Phébus.

Wolfzettel, F. (1999). „Einführung". Ders. (Hrsg.), *19. Jahrhundert. Roman*. Tübingen: Stauffenburg, 1-36.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

«Támbico pilar»: ¿un eco precolombino en Calderón de la Barca?

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel, Suisse

Abstract This short article analyses an apparent hapax ("támbico pilar") in an *auto sacramental* by Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar* (c. 1630-1635). After presenting the passage and the critics' opinion on the subject, this essay contextualises the phrase and formulates a hypothesis to clarify the passage by using, among other arguments, other seventeenth-century printed texts.

Keywords La cena del rey Baltasar. Pedro Calderón de la Barca. Textual criticism. Hapax.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-09
Accepted 2021-03-15
Published 2021-08-24

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Sánchez Jiménez, A. (2021). "«Támbico pilar»: ¿un eco precolombino en Calderón de la Barca?". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 347-354.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/011

En un artículo ya clásico, Pedro Álvarez de Miranda (2012) reflexionaba sobre la relación entre literatura y lexicografía: aunque, tradicionalmente, los lexicógrafos construyen diccionarios como el célebre de *Autoridades* vaciando obras literarias, en ocasiones el proceso es el inverso, pues hay escritores (Azorín es un ejemplo señero) que toman del diccionario las palabras más inusitadas de su vocabulario, lo que produce notables errores. Es más, el propio Álvarez de Miranda (2012, 45) explica que este fenómeno puede convertirse en un círculo vicioso, como muestra el caso de *La catira* (1955), la novela venezolana de Camilo José Cela:[1] Cela la salpicó de venezolanismos de diccionario, que luego recogió al final del texto en una tabla léxica, con lo que «el novelista, doblado en lexicógrafo, comparte con el lector su propia herramienta de trabajo». En obras como el *Diccionario de Autoridades*, la dependencia acrítica de fuentes literarias ha provocado la aparición de rarezas lexicográficas como «durillo relevante» o «anfibologio» (Freixas Alás 2004, 53-4),[2] las dos de Lope (de *La Dorotea* y *La Filomena*, respectivamente) y las dos burlescas. La segunda es, nos atreveríamos a decir, un hápax.[3]

La presente nota examina (y despeja) un hápax relativo en una obra que, afortunadamente, no fue vaciada en el *Diccionario de Autoridades* y que, por tanto, no legó un absurdo léxico a la posteridad: el auto calderoniano *La cena del rey Baltasar* (c. 1630-1635) (Sánchez Jiménez, Sáez 2013, 14). Tras presentar el pasaje en cuestión y las opiniones de la crítica al respecto, explicamos la lectura en su contexto y proponemos nuestra hipótesis para solucionarla, hipótesis que apoyaremos recurriendo a otros impresos del siglo XVII.

Los versos que nos interesan se encuentran en un largo parlamento del protagonista del auto, el rey Baltasar, quien traza una especie de genealogía de su familia. Esta le lleva a narrar el episodio del Diluvio y la torre de Babel, que funcionan como un anticipo de su inminente transgresión y castigo en la obra. Concretamente, al describir cómo se elevaba dicha torre, Baltasar dice:

> Crece la máquina, y crece
> la admiración que la ayuda
> a ser dos veces mayor,
> pues no hay gentes que no acudan
> a su edificio, hasta ver
> que la inmensa torre suba

1 Al respecto, véase Guerrero 2008.

2 Sobre Lope y el *Diccionario de Autoridades*, véase también Sánchez Jiménez 2011. *Anfibologio* es una deformación burlesca de 'anfibológico' que se pone en labios de un poeta incompetente.

3 Sobre los hápax en literatura véase Scaramella 1997.

e-ISSN 2499-1562

a ser támbico pilar,
a ser dórica coluna,
embarazo de los vientos
y lisonja de la luna. (vv. 496-505)

Los editores modernos traen casi unánimemente este «támbico»,[4] que es la lectura del mejor manuscrito y la de la inmensa mayoría de los testimonios antiguos, manuscritos e impresos, aunque dos traen otra lectura: «jámbico». Es el caso del manuscrito Usoz (Northup 1926, liii; Sánchez Jiménez, Sáez 2013, 96), pero también del impreso de Pando (Cruickshank 1984, 289), esto es, los *Autos sacramentales* de 1717 (212). No obstante, los editores suelen considerar «jámbico» una *lectio facilior*, como explica Cruickshank: «I suggest that Calderón was in some confusion about Greek architectural terminology, and wrote a form of 'yámbico', although iambic refers only to metre, not (like Ionic) to both metre and architecture; or that his manner of writing 'jónico' was such that it could be mistaken for something like 'janbico'» (1984, 289).[5] La autoridad de Cruickshank en cuestiones textuales calderonianas es absoluta, pero esta derivación concreta resulta improbable, pues el error –confundir un ritmo (yámbico) con un orden arquitectónico– parece demasiado grosero. Los críticos, pues, leen aquí «támbico».

El problema con esta lectura es doble. En primer lugar, supone aceptar un hápax, si no absoluto (es decir, en toda la lengua castellana), por lo menos relativo en el corpus calderoniano,[6] donde nadie hallará más 'támbicos' que el que nos ocupa. En segundo lugar, y obviamente, editar «támbico» nos exige explicar el extraño vocablo, algo que muchos editores resuelven con una definición desconcertante: «támbico» sería el (insólito) adjetivo derivado del americanismo «tambo» (Valbuena Prat 1950, 162; Pomès 1957, xv-xvi),[7] esto es, «venta», «posada» (*Diccionario de Americanismos*, s.v. «tambo») o, incluso, «almacén». Valbuena Prat no parece turbado por el caso, pero sí Pomès, quien explica la insatisfactoria lectura alegando que, por el contexto, esperaríamos un orden arquitectónico clásico, que Calderón debió de confundir con la palabra indiana. Desde luego, «tambo» no es lectura inusitada en la época, aunque siempre en contextos relacionados con América, como son diversas crónicas e inclu-

4 Las excepciones son la edición de 1925 (trae «yámbico») y la de Northup (1926, 253), quien sigue el impreso de 1717 y trae «jámbico».

5 Como *lectio facilior* («intento de corrección de un término complejo») del manuscrito Usoz la entienden, asimismo, Sánchez Jiménez y Sáez (2013, 106).

6 Sobre hápax absoluto (solo se encuentra una vez en todo el corpus) y relativo (solo aparece una vez en la obra de un autor determinado), véase Hernández Muñoz 1993.

7 «Término de la arcaica arquitectura del Perú», explica Valbuena Prat (1950, 162).

so las comedias americanas de Lope de Vega (Fernández Gómez 1971-72, 3: 2660) (aunque no en las de Calderón, esto es, en *La aurora en Copacabana*). Obviamente, resulta difícil explicar tan peregrino uso en *La cena del rey Baltasar*, donde resulta extraño encontrar un adjetivo único, y además derivado de una palabra de origen quechua.

Nos parece que el doble problema se soluciona entendiendo que el «támbico» que adopta la inmensa mayoría de los editores es un error introducido en el proceso de copia, y que convendría, más bien, incorporar la lectura del manuscrito Usoz y de Pando: «jámbico». Eso habría escrito Calderón, lo que habría degenerado en el peregrino «támbico», como paradójica *lectio facilior* y por confusión entre una *i* o *j* y una *t*. No hace falta recurrir a la caligrafía calderoniana para justificar tal confusión (aunque lo cierto es que la *t* del madrileño, con su debilísimo trazo horizontal, parece permitirla),[8] pues esta podría haberse producido en algún momento del proceso de transmisión en el que no interviniera la mano del madrileño. Es más, que la confusión es posible nos lo muestra otro ejemplo de la época, el *Triunfo panegírico* (1671) de fray Juan de San Agustín. Se trata de un impreso sevillano que celebra uno de los acontecimientos más importantes para la ciudad en el Bajo Barroco: la canonización de san Fernando. En ese contexto, el poeta describe la Capilla Real de la catedral hispalense con abundancia de terminología arquitectónica, alguna bastante específica, pues el lector encontrará aquí vocablos como «urneta», «filetón», «ángulos ochavados», «enjutas», «estofados», «soclo» o «pilastrones». No parece, pues, un texto donde uno encontraría errores técnicos y, sin embargo, en el canto II del libro, en el folio 25*v*, topamos con la siguiente octava:

> Las tambas o pilastras que sustentan
> aquestos cuatro arcos interiores
> de fondo en plata visten, cuando intentan
> a quien las mira parecer mejores,
> en bellos jeroglíficos que asientan
> sobre su grueso, y de doradas flores,
> con aparato real grave decoro,
> jardín que riega plata y llena el oro.[9]

Nos interesa el primer verso, con esas insólitas «tambas», obvio error de lectura por 'jambas'. Y el pasaje no solo resulta revelador porque demuestra la posibilidad de confusión gráfica, sino porque nos indica también qué significaba el «jámbico» de Calderón: el vocablo no sería, como proponía Cruickshank, una confusión con 'yámbico', si-

8 Hay diversos ejemplos en el manuscrito que estudia Casariego Castiñeira 2019.

9 Modernizamos la ortografía del original según criterios fonológicos.

no un adjetivo relativo a las jambas, esto es, a los pilares adosados (pilastras). En efecto, la identificación («jambas o pilastras») era común. Veamos, por ejemplo, el *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio*, traducido por Francisco Villalpando en 1573:

> Los pilares o jambas tienen de ancho cincuenta y dos minutos y medio. (fol. XV*v*)
>
> Las jambas o pilastratas [*sic!*] tienen de ancho treinta y un minutos. (fol. XV*v*)
>
> Una parte que es la pilastra o jamba. (fol. LXXIII*v*)
>
> Los pies derechos o jambas del arco. (fol. LXXIV*v*)

O la *Jerusalén conquistada* (1609), donde Lope, describiendo la Jerusalén celeste como un gran templo, dice:

> y en los arcos que salen de las jambas
> se están justicia y paz besando entrambas.
> (libro IV, estr. 5, vv. 7-8)

Es decir, en el Siglo de Oro las jambas no eran solamente las dos piezas laterales que sostienen el dintel de una puerta, que es lo habitual y lo que hoy explica el diccionario, sino que podían ser también apoyos murales verticales para otros elementos (bóvedas o arcos), es decir, pilares o pilastras.[10] En el fondo, esta acepción no está lejos de la anterior, pues se limita a considerar el arco como una especie de puerta, y sus pilastras como jambas. Por consiguiente, y si nos atenemos a este sentido, el «jámbico pilar» calderoniano es una expresión tal vez pleonástica, pero perfectamente comprensible: describiría un pilar con características de jamba.

En suma, y para hacernos eco de una frase de otro trabajo de Álvarez de Miranda (2009, 122), con nuestra nota hemos identificado «un hápax que deja de serlo» (al menos en parte): «támbico pilar». Como hemos mostrado, esta *iunctura* insólita parece ser un error de transmisión, que se puede explicar porque algunos testimonios no entendieron un término insólito (el adjetivo 'jámbico', de 'jamba') y lo sustituyeron por otro, «támbico», con el que guarda similitud gráfica. Hemos probado que esta sustitución ocurrió en al menos otro caso en la época (el *Triunfo panegírico*) y que la opción que proponemos es semánticamente viable, pues una jamba era, también, un pi-

10 Técnicamente, las palabras remiten a realidades diferentes: un pilar es un soporte vertical cuadrangular exento; una pilastra, un soporte vertical cuadrangular adosado.

lar. El verso 502 de *La cena del rey Baltasar* debería editarse, pues, «jámbico pilar», como leen algunos testimonios, y deberíamos relegar el americano «támbico» a la categoría de variante peregrina. Tal vez para tristeza de algunos, el hápax desaparece, pero surge otro: «jámbico», que tiene perfecto sentido, pero que no deja de ser un neologismo y un caso único, tanto en Calderón como, que sepamos, en el resto de la lengua castellana. En la acepción que proponemos ('relativo a la jamba'), y no como manera peregrina de escribir 'yámbico', «jámbico» también es un hápax.

Bibliografía

Álvarez de Miranda, P. (2009). «La *muerte adminícula* y el *ayudar a morir*. Sobre una oscura frase de Sancho». *Anales Cervantinos*, 41, 117-34. https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2009.006.

Álvarez de Miranda, P. (2012). «Las "palabras inusitadas": el diccionario como granero léxico». Botta, P.; Garribba, A.; Cerrón Puga, M.L.; Vaccari, D. (eds), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, vol. 1. Roma: Bagatto, 34-46.

Calderón de la Barca, P. (1717). *Autos sacramentales, alegóricos y historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.

Calderón de la Barca, P. (1925). *La cena del rey Baltasar*. Cambridge: Cambridge University Press.

Calderón de la Barca, P. (2013). *La cena del rey Baltasar*. Ed. de A. Sánchez Jiménez y A.J. Sáez. Kassel: Reichenberger.

Casariego Castiñeira, P. (2019). «Estudio del manuscrito autógrafo de «Muerte, juicio, infierno y gloria. Del infierno. Discurso tercero", de Calderón de la Barca». *Anuario Calderoniano*, 12, 217-35.

Cela, C.J. (1955). *La catira: historias de Venezuela*. Barcelona: Noguer.

Cruickshank, D.W. (1984). «The Second Part of *La hija del aire*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 286-94.

Diccionario de Americanismos (2010). Madrid: ASALE.

Diccionario de Autoridades (1726-37). 3 vols. Madrid: Francisco Hierro.

Fernández Gómez, C. (1971-72). *Vocabulario completo de Lope de Vega*. 3 vols. Madrid: Real Academia Española.

Freixas Alás, M. (2004). «Notas sobre la presencia de Lope de Vega en el *Diccionario de Autoridades*». *Anuario Lope de Vega*, 10, 41-61.

Guerrero, G. (2008). *Historia de un encargo: «La catira», de Camilo José Cela: literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la hispanidad*. Barcelona: Anagrama.

Hernández Muñoz, F.G. (1993). «La noción de "hápax relativo" y su aplicación a los problemas de autenticidad en literatura clásica: un caso práctico». *Epos*, 9, 41-9. https://doi.org/10.5944/epos.9.1993.9832.

Northup, G.T. (ed.) (1926). *Pedro Calderón de la Barca: Three Plays by Calderón*. Boston: Heath & Co.

Pomès, M. (ed.) (1957). *Pedro Calderón de la Barca: La cena del rey Baltasar*. Paris: C. Klincksieck.

San Agustín, fray J. de (1671). *Triunfo panegírico, aplauso real y sagrado, celebración festiva que al nuevo culto que a san Fernando III, rey de Castilla y León, concedió nuestro muy santo padre Clemente Décimo, consagró la muy ilustre, augusta, santa, célebre, metropolitana y patriarcal iglesia de Sevilla, poema heroico historial en que la describe el padre fray Juan de San Agustín, lector de prima de teología en el Real Convento de Sevilla. Dirígela al ilustrísimo señor deán y cabildo de dicha santa iglesia*. Sevilla: Tomé de Dios Miranda.

Sánchez Jiménez, A. (2011). «La apreciación de la obra de Lope de Vega entre la *Fama póstuma* (1636) y el *Diccionario de Autoridades* (1726-1737)». *Anuario Lope de Vega*, 17, 123-49. https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.8.

Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (eds) (2013). Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*. Kassel: Reichenberger.

Scaramella, D.G. (1997). «Los hápax en literatura». *Revista de Estudios Clásicos*, 26, 119-29.

Serlio, S. (1573). *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio*. Trad. F. de Villalpando. Toledo: Juan de Ávila / Miguel Rodríguez.

Valbuena Prat, A. (ed.) (1950). Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, vol. 3. Madrid: Aguilar.

Vega Carpio, L. de (en prensa). *La Filomena*. Ed. de A. Sánchez Jiménez, F. Calvo y C. López Lorenzo. Madrid: Gredos.

Vega Carpio, L. de (1951-54). *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. 3 vols. Ed. de J. de Entrambasaguas. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

Recensioni

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Carlo Donà
La fata serpente

Massimo Stella
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Donà, C. (2020). *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*. Roma: WriteUp, 318 pp.

Nel suo celebre e fondativo articolo *The Structural Study of Myth* del 1955, Claude Lévi-Strauss lamentava che gli studi di antropologia delle religioni versassero, da almeno trent'anni, in stato di grave abbandono al pari di una eliotiana *wasteland*. Potremmo ripetere la stessa cosa oggi: la teoria del mito è pressoché caduta in disuso dopo gli anni Ottanta, lasciando un vuoto nel quadro dell'episteme accademica, un vuoto di cui risente in particolare lo studio comparativo delle letterature. Il libro di Carlo Donà costituisce, in questo orizzonte, un contributo insieme prezioso e coraggioso. Prezioso perché riannoda il filo della memoria con la grande stagione di studi comparati sul mito inaugurata dai maestri della seconda metà dell'Ottocento e rinnovata quindi nel Novecento (tra gli altri) da Dumézil e Lévi-Strauss; prezioso perché animato da una costante interrogazione metodologica sul funzionamento delle configurazioni mitiche come forme e strutture di pensiero; coraggioso perché si assume l'onere dell'inattualità nel panorama di una ricerca ormai pesantemente pregiudicata dalle mode e dalle tendenze dettate dalle politiche di *governance* dei poteri burocratici. Il problema (e il tema) al centro dell'indagine di Carlo Donà è la costellazione mitica e narrativa aggregatasi intorno alla figura d'un potente e immemoriale demone femminile che l'autore chiama «fata serpente». L'appellativo evoca all'istante l'immagine di Melusina, che, infatti, riveste un ruolo

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-06-16
Published 2021-09-30

Open access
© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Stella, M. (2021). Review of *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale* by Donà, C. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 357-362.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/017

centrale nel libro; ma questa centralità prende senso nella misura in cui si staglia su uno sfondo stratificato, risalente a scenari remoti ricostruiti e ricreati dall'autore con risultati persuasivi nonché affascinanti. Si prenda il libro più noto, ormai un classico su Melusina e il mondo delle fate: *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine* di Laurence Harf-Lancner (1984). Il lavoro di Carlo Donà ne è, metodologicamente, il rovescio speculare. Là dove Harf-Lancner cerca di isolare il prototipo della fata 'medievale', separandolo da ogni antecedente, Donà ribalta la prospettiva, facendo emergere Melusina da un passato mitico-rituale che regredisce alla pre-storia umana, attraversando l'antichità greca e romana, vicino-orientale ed egizia, con affondi comparativi specifici nelle tradizioni africana non-mediterannea, indiana ed estremo-orientale. L'operazione è tanto più interessante perché è compiuta da un filologo romanzo di formazione, che, conoscendo della pratica filologica tutti i risvolti e i limiti, ha deciso di oltrepassare i confini disciplinari per esigenze teorico-metodologiche: la comparazione tra credenze, testi e documenti visuali apre uno spazio di riflessione che risulterebbe altrimenti angusto e miope. Un esempio, *pars pro toto*, di questione aperta dalla prospettiva comparativa assunta da Donà: la natura ferica, ovvero fiabesca, delle divinità e delle figure eroiche antiche, appartengano esse al mondo greco e romano o egiziano o antico babilonese o ancora indiano o giapponese. Si tratta di un rilevante problema che soltanto superando la storicizzazione e il contestualismo di superficie, nonché l'opposizione tra oralità e scrittura, può essere còlto appieno. Gli dèi e gli eroi/eroine antichi appaiono 'oggetti', se così si può dire, del tutto diversi dalle figure che popolano la tradizione fiabesca e folklorica qualora li si considerino personaggi individuati dal teonimo o dal nome eponimo, nonché da alcune determinate pratiche cultuali e rituali canonizzate da specifiche consuetudini religiose documentate, nonché infine consegnati alla memoria dalle scritture 'alte' (epos, tragedia, libri liturgici, scritture sacre, cronache ufficiali ecc.). La tradizione fiabesca e i suoi protagonisti sono, al contrario, quasi totalmente sfuggenti perché ci giungono nei millenni attraverso la pura oralità e quindi catturati da scritture molto spesso assai tardive o da rappresentazioni visuali che non rimontano ad alcuna testualità. Tuttavia, se sappiamo attraversare i confini dei regimi discorsivi e i perimetri delle storicità si possono aprire scenari rinnovati e insospettati. La dea egizia Hathor, l'Atena della saga cecropide, la Medea sul dragonesco carro del Sole, la misteriosa *Bona Dea* pre-romana, la Regina dei Serpenti Yamlîkhâ nelle *Mille e una notte* e Melusina, la Signora di Lusignano, non appaiono a Carlo Donà così lontane come invece potrebbero sembrarlo allo storico delle religioni, all'archeologo, al filologo che analizzino ciascuno entro i propri confini disciplinari queste stesse figure e gli universi simbolico-narrativi che ruotano loro intorno. La leva fondamentale cui Donà ricorre per attraversare dia-

gonalmente il reticolato degli archivi epistemici è costituita dalla lettura semiologica e iconologica delle immagini (Warburg, Chastel e Baltrušaitis sono apertamente evocati). Il demone femminile ofidico o ofiomorfo è studiato sul filo del *segno*: le rappresentazioni visuali della Dea/Eroina/Ninfa/Fata-Serpente vengono scomposte in lessìe, in unità minime e funzionali di senso che corrispondono a tratti tipici tanto ripetuti quanto varianti – il ventaglio temporale entro cui l'indagine è svolta va dal VII millennio a.C. al XVI sec. dell'era cristiana (se escludiamo le dee paleolitiche di tipo sirenide – 25.000 anni fa – e l'evoluzione del logo Starbucks tra il 1971 e il 2011). E la comparazione viene pertanto effettuata per e attraverso questi fasci omogenei di elementi costanti nelle loro relative trasformazioni. Donà riconduce poi i *semi* iconici così isolati a campi di senso fondamentali: la regalità, la veggenza sapienziale, la prosperità, l'universo infero. Di particolare interesse è la lettura degli aspetti inferi caratterizzanti la fata-serpente: soprattutto la sua potenza mortifera. Il serpente morde, uccide, rapisce, inghiotte perché assicura la comunicazione tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, così preservando la continuità del clan attraverso il tempo. La Dea/Eroina/Fata-serpente è infatti all'origine un demone tutelare intermediario tra i due regni della vita e della morte. Illuminante a questo proposito, l'interpretazione che Carlo Donà avanza dell'infanticidio perpetrato da Medea: guardando a Medea come a un nume ofidico (il suo legame con il drago della Colchide, la sua fuga sul carro trainato dai draghi solari, la sua signoria sui *pharmaka*) si riconosce nell'uccisione dei figli un atto di protezione (e non di distruzione) verso il *genos*. La morte non è che un passaggio da un mondo all'altro: l'universo infero è una dimensione parallela a quella vita perché i morti continuano a interagire con i vivi: *le mort saisit le vif*. Ciò fa riflettere sulla genesi di alcune letture deformanti della fata-serpente. Di lei si sono appropriati, negli ultimi trent'anni, gli studi di genere che vedono nell'immagine della donna serpentina la proiezione dell'immemoriale pregiudizio antifemminile. Questo significa fraintendere la profondità mitica e antropologica della figura: gli aspetti perturbanti in senso freudiano della fata-serpente sono espressione non dell'orrore-terrore per la donna, ma, al contrario, di intensi interrogativi collettivi intorno a questioni che attanagliano la comunità umana – la sopravvivenza oltre la morte, la permanenza attraverso le generazioni, il rinnovarsi della fertilità, il miraggio della prosperità perpetua, per un verso, e, per l'altro, l'aspirazione a una super-sapienza magica legata al potere di guarire, sanare, rigenerare, divinare.

Melusina ha raggiunto la fama scientifica nel nostro tempo, grazie alla messe di studi che, intensificatisi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si concentrano nel Novecento. Eppure – rileva efficacemente Carlo Donà – è proprio tale successo a deformare l'attuale percezione critica della figura. Melusina appartiene infatti a quella

nebulosa di personaggi fiabeschi e leggendari, spesso senza nome né volto, che popolano un'estesissima tradizione orale della quale solo la teoria diffusionista (Alinei è espressamente evocato) può dar conto. Melusina è di fatto una *fata senza nome* per moltissimo tempo fino a che Jean D'Arras e Coudrette, tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo, ne tra-scrivono e reinventano la storia, destinandola a una larga circolazione europea; ma ancora Brantôme, nel 1575, preferisce, riferendone la vicenda, tacere il nome della fata-serpente, così onorando la reticenza del folklore a nominare le entità soprannaturali. Melusina – osserva Donà – è senz'altro un caso esemplare, ma questa esemplarità è costituita da una pluralità di mitemi che sono anche *memi* mitici (l'autore rimanda, per il concetto di 'mema', a Richard Dawkins e al suo *The Selfish Gene* del 1976), frammisti a elementi alieni al nucleo fondamentale della storia; e questo quadro è poi ulteriormente complicato dai fenomeni locali di ri-oralizzazione delle creazioni letterarie di D'Arras e Coudrette (è il caso, per esempio, delle fate Marluzenne, Marluisine, Merlusse o ancora Mère Luisine diffuse tra l'Hainaut, la Champagne, i Vosgi e la Côte d'Or). L'*exemplum* Melusina è un *dossier*, per così dire, da ricostruire nel mosaico dei suoi costituenti, riguadagnando la profondità dell'immemoriale figura mitica e ferica. Ricondotti al 'tempo senza tempo' del passato antropologico, gli elementi contestuali e specifici che segnano la ri-nascita medievale del mitologema melusiniano acquisiscono una pregnanza sorprendente. Un solo esempio: il *berceau* melusiniano medievale è senza dubbio la corte di Enrico II d'Anjou, detto il Plantageneto, re d'Inghilterra, dove, per un verso, le tradizioni orali circolanti su suolo francese approdano, e da dove, per l'altro, esse vengono riproiettate a raggiera sul territorio europeo una volta fissate dalle scritture colte. A questo proposito, e sul piano specificamente antropologico, è possibile cogliere un illuminante fenomeno di isomorfismo culturale: la discendenza da un essere sovrannaturale serpentino è motivo mitico custodito dal clan degli Anjou esattamente allo stesso modo in cui nell'antica Atene, l'origine dall'eroe/re eponimo Cecrope, mezzo uomo e mezzo serpente, viene custodita dal clan Cecropide e dal *genos* degli Eteobutadi, che si tramandavano la memoria della propria genealogia di generazione in generazione. Dal punto vista mnemologico è dunque possibile istituire relazioni dirette tra la Melusina medievale e letteraria e le più antiche figure della fabulazione mitica, soprattutto se memoria e storia vengono per accidente (e sorprendentemente) a coincidere. Proprio in virtù di questo cortocircuito tra storia e memoria, Carlo Donà (anche sulla scorta di Marie de Vaux-Phalipau) riconduce la Melusina di Lusignano alla dea siriaca Derceto/Atargatis (su cui ci informano soprattutto Diodoro e Luciano), sottolineando come la città di Ascalona, primo centro di culto dell'antica dea sirenide, diventi contea sotto il dominio dei Lusignano, quando, nel 1180, Guido sposa Sibilla di

Gerusalemme. Altrettanto interessante è la situazione italiana, dove è possibile ricostruire una coerente linea di trasmissione che rimonta dall'affascinante figurazione melusiniana della Pieve di San Vito a Corsignano, (1150 ca.) nei pressi di Pienza, alla Tomba della Sirena (III-II sec. a.C.) sita nella necropoli di Sottoripa (lascio al lettore di addentrarsi nell'appassionante labirinto di relazioni che Donà traccia tra il cantare della *Ponzela Gaia*, la Manto in *serpentile scorza* del *Furioso* ariostesco e la Sibilla del *Guerrin Meschino*, la quale, a sua volta, entra nello spazio immaginario del sabba stregonesco…).

Lo scenario più remoto e ultimo da cui questa galassia di racconti scaturisce è costituito da una della più intense esperienze vissute dal genere umano nel corso della sua evoluzione: si tratta dell'identificazione magica con l'animale che è credenza e motivo mitico strutturale della ritualità sciamanica. Sarebbe erroneo pensare che tale esperienza sia troppo lontana dal nostro Medioevo e dalla nostra Modernità. Donà rintraccia memorie ancora perfettamente visibili e sorprendenti dell'arcaica identificazione con il serpente nel copricapo di Melusina che ricorda le alte tiare coniche delle dee ofidiche mediterranee. Ma il tempo immemoriale delle età pre-storiche ha raggiunto anche noi, nella contemporaneità. In una delle pagine più intense del libro, Donà cita un luogo del *Giuseppe* di Thomas Mann che induce a una riflessione profonda sulla trasmissione e sulla sopravvivenza delle configurazioni ancestrali. È importante riprodurre qui il passo: «Come vorresti vedere il dio se non nell'animale? Tre sono uno: dio, uomo e animale. Se il dio si unisce con l'animale, ne nasce l'uomo […], se poi l'uomo si unisce con l'animale, ne nasce un dio, e il divino non si può altrimenti vedere né concepire che in questo connubio». Queste parole ricordano uno dei più fascinosi mitemi della *Recherche* proustiana: la doppia origine aviforme e ofioforme dei Guermantes: «La prima volta che vidi la contessa e me ne innamorai, vidi nel suo viso solo quel tanto di sfuggente e di fuggitivo che arbitrariamente sceglie un disegnatore di cui vediamo un 'profilo perduto'. Ma era quello per me, quella specie di linea serpentina che univa un niente dello sguardo all'inflessione del naso e a una piega dell'angolo della bocca, a esclusione di tutto il resto. […] C'è in *Salambô* un serpente che incarna il genio di una famiglia».

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Miloš Crnjanski *Romanzo di Londra*

Enrico Davanzo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Crnjanski, M. (2019). *Romanzo di Londra*. Trad. di A. Andolfo. Sesto San Giovanni: Mimesis, 907 pp.

La pubblicazione del *Romanzo di Londra* (*Roman o Londonu*, 1971) dello scrittore serbo Miloš Crnjanski (1893-1975) sembra confermare il rinnovato interesse che l'editoria italiana ha recentemente dimostrato nei confronti dell'autore, tra le maggiori voci delle letterature slavo-meridionali nel XX secolo. Legato alla corrente modernista, Crnjanski ha saputo innovare i generi letterari più disparati (poesia, romanzo, critica d'arte, prosa memorialistica e di viaggio), dando vita a narrazioni di ampio respiro, contraddistinte da uno stile liricamente immaginifico e pregno di visioni epico-oniriche. La sua produzione risulta influenzata della sovrapposizione tra le sue vicende personali e i periodici rivolgimenti storico-politici che hanno interessato l'Europa sud-orientale. Nato in Ungheria da famiglia serba, durante il primo conflitto mondiale Crnjanski combatté tra le file austriache in Galizia e in Italia; successivamente fu attaché culturale presso le ambasciate jugoslave di Berlino e Roma, alternando l'attività diplomatica a quella letteraria.

Nel 1941, in seguito all'occupazione della Jugoslavia da parte dell'Asse fu evacuato a Londra; dopo l'instaurazione del regime socialista di Tito scelse l'esilio, condividendo con la moglie Vida un'esistenza marginale e precaria nella capitale inglese.

Vent'anni più tardi allo scrittore fu concesso di tornare in patria, dove nel frattempo era iniziata una graduale rivalutazione della sua

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-06-23
Published 2021-09-30

Open access
© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Davanzo, E. (2021). Review of *Romanzo di Londra* by Crnjanski, M. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 363-368.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/018

produzione letteraria, culminata nel 1971 con la vittoria del premio NIN, conferitogli proprio per *Romanzo di Londra*.

La traduzione di quest'ultima opera, a cura di Alessandra Andolfo (già docente di lingua serba e croata presso l'Università Ca' Foscari Venezia), segna un ulteriore passo nella diffusione della produzione di Crnjanski in Italia, iniziata negli anni Novanta con la pubblicazione del monumentale affresco storico *Migrazioni* (*Seobe*, 1929-1965) da parte di Adelphi, e proseguita sempre nel 2019 con il romanzo d'esordio *Diario di un reduce* (*Dnevnik o Čarnojeviću*, 1921), nuovamente trasposto in italiano da Luca Vaglio per i tipi di Elliot.[1]

La contemporanea apparizione in lingua italiana del *Romanzo* e del *Diario* aiuta a riflettere sulla centralità dei temi dello sradicamento e dell'esilio nella produzione dell'autore. La vana ricerca di una 'patria' consapevolmente idealizzata e irreale, la dolorosa irraggiungibilità di un centro cui ricondurre la propria identità, il senso di estraneità e distacco nei confronti della degradata realtà circostante ricorrono nella maggior parte delle sue opere, a partire dalla lirica *Sumatra* (1920), il cui panismo cosmico affianca l'immagine esoticamente consolatoria di un Oriente mistico alla desolazione dell'Europa postbellica. Similmente, la rottura degli schemi cronologici tradizionali e la molteplicità dell'Io narrante che caratterizzano *Diario di un reduce* esprimono il trauma generato dalla scomparsa del mondo mitteleuropeo prebellico, al quale il protagonista lega le sue radici. Il desiderio illusorio di raggiungere una terra utopicamente percepita come 'propria' contraddistingue inoltre la saga di *Migrazioni*, dove le diverse generazioni di una famiglia di mercenari serbi risultano accomunate dal sogno di emigrare in Russia per sfuggire all'assimilazione austriaco-cattolica e praticare liberamente la fede ortodossa. È tuttavia nella produzione più tarda di Crnjanski che la riflessione su tali tematiche giunge a pieno compimento, come testimoniano lo struggente poema *Lamento per Belgrado* (*Lament nad Beogradom*, 1962)[2] e soprattutto *Romanzo di Londra*, fluviale narrazione incentrata sulle amare vicissitudini di un aristocratico russo in esilio nella capitale britannica all'indomani della Seconda guerra mondiale. La genesi di quest'opera risale agli anni londinesi dell'autore, trascorsi tra stenti e umiliazioni dopo l'avvicinamento della Jugoslavia titoista al blocco occidentale. Ormai privo di sostegno economico, e spesso preda di pulsioni suicide, Crnjanski si ritrovò costretto a sbarcare il lunario con i mestieri più umili e disparati, mentre la moglie arrotondava cucendo bambole destinate ai magazzini Harrods. Questo

1 Una prima versione italiana era già uscita nel 2014 per l'editore svizzero ADV, con il titolo *Il diario di Čarnojević*, nella traduzione di Milana Babić.

2 Pubblicato in Italia nel 2010 per l'editore Il Ponte del Sale, con la traduzione di Massimo Rizzante.

e-ISSN 2499-1562

doloroso sostrato autobiografico traspare più volte dalle vicende del protagonista del *Romanzo*, il principe Nikolaj Rodionovič Repnin, disincantato ex ufficiale dell'armata zarista che tenta di sopravvivere con la moglie Nadja ai margini di una Londra descritta nel primo capitolo come un grottesco «palcoscenico» di ipocrisie e affanni (il critico serbo Tihomir Brajović ha evidenziato come tale visione si richiami alla celebre metafora teatrale che introduce *La Fiera delle Vanità* di W.M Thackeray).

Le giornate di Repnin si susseguono nella ricerca di un impiego stabile, sullo sfondo di una metropoli ancora segnata dai bombardamenti nazisti e già attraversata dalle prime avvisaglie della futura *swinging London*. Sin dai capitoli iniziali la vita a Londra del protagonista, refrattario all'apparente euforia generale per la guerra appena finita, risulta improntata alla solitudine e al rifiuto di una piena assimilazione alla tradizionale mentalità britannica:

> A quell'uomo gli inglesi volevano insegnare ciò che gli occorreva e ciò che non gli occorreva. Ciò che nella vita umana ha un senso e ciò che invece non ce l'ha. Cercavano di dimostrare a quegli infelici che tutto sarebbe andato per il meglio, quando i loro figli si sarebbero trasformati in inglesi, su quelle isole. E quegli espatriati guardavano, con gli occhi sbarrati, in lontananza, dove, come in una nebbia, scomparivano fra le lacrime i volti di coloro che gli erano stati cari, e che – lo sapevano – non avrebbero rivisto mai più. *Nikogda*. Mai. (24)

Nel corso dei suoi meditabondi vagabondaggi il protagonista si trova perennemente costretto a prendere atto della propria diversità al cospetto dei vicini di casa e degli impiegati inglesi che ne storpiano il cognome o sbagliano la sua nazionalità, confondendolo nella massa indistinta di profughi riversatisi nel Regno Unito dopo la guerra:

> a Londra pronunciavano il suo nome con qualche esitazione: *Richpain*, *Jaypin*; e nessuno lo conosceva. Pensavano che quel nome volesse dire: pena, mormorio, persona infelice, che può darsi fosse davvero il suo significato in inglese (a quell'epoca c'erano molti esuli polacchi a Londra, e fra loro, come per magia, anche quel russo, e tutti insieme costituivano un mondo sconosciuto). (10)

La solitudine di Repnin, orgoglioso discendente di un'antica stirpe, si acuisce di fronte ai cartelloni pubblicitari nei quali legge il trionfo banalizzante di una *middle class* utilitaristica, che riduce il valore degli individui alla loro mera ricchezza, o utilità pratica: «Quando a Londra si chiede '*How much is he worth?* Chi è, quanto vale?', si intende: 'Quanto possiede? Quante sterline?» (53); «Gli inglesi cercano solo chi è *useful*, come dicono loro, 'utile'» (146).

Tale desolante spettacolo spegne nel protagonista le giovanili illusioni sull'Inghilterra liberale alimentate dal padre, esponente dell'intellighenzia filo-occidentale spazzata via dalla rivoluzione bolscevica e dalla Guerra civile. La presenza di altri esuli russi a Londra, riuniti in un ambiguo Comitato e con cui Repnin è in disaccordo da tempo, non contribuisce a lenirne il senso di alienazione. Ormai conscio dell'impossibilità di una restaurazione zarista, il protagonista assiste disgustato ai loro futili intrighi politici e sentimentali, in cui non vede che una squallida replica dei giochi di potere interni all'esangue aristocrazia britannica. L'unica presenza positiva nell'esilio di Repnin è quella della consorte Nadja, di cui si ostina a garantire la sopravvivenza rassegnandosi alle umilianti occupazioni che i membri del Comitato si divertono a proporgli: contabile in un calzaturificio di lusso a St. James's, facchino di una libreria di Trafalgar Square, e infine aiuto-stalliere presso la ricca vedova di un suo connazionale. Tuttavia, mentre Nadja si aggrappa alla speranza di un futuro migliore accettando di impiegarsi come sarta e decidendo di avere un figlio a qualsiasi costo, Repnin si arrende gradualmente al passato, rinunciando a qualsiasi possibilità d'integrazione a Londra e scivolando in un isolamento totale. Dopo aver convinto la moglie a raggiungere una zia stabilitasi in America con miglior fortuna, il protagonista resta infatti solo con i ricordi e le ossessioni della disperata quotidianità londinese: le immagini toccanti della giovinezza trascorsa nella Russia prerivoluzionaria, le tormentose constatazioni sull'insensata ciclicità delle guerre e della Storia, e infine la voce sarcastica dell'ex commilitone e compagno d'esilio Barlov, morto suicida, che lo invita a raggiungerlo.

La conclusione del romanzo assume effettivamente i toni di un *nostos* oltretombale: ormai privo di un qualsiasi legame con il mondo dei viventi, Repnin sceglie di abbandonare il palcoscenico di Londra e si affida alla gelida immensità del mare notturno (significativamente paragonato al fiume Stige) per ricongiungersi definitivamente al mondo perduto del suo passato, alla patria dei morti.

La ricca cornice di riferimenti intertestuali, la ricercatezza dello stile e il carattere polifonico della narrazione conferiscono a *Romanzo di Londra* un'aura di sobria epicità, che permette all'autore di elaborare su molteplici livelli il dramma dell'esilio. L'intera opera appare caratterizzata da un'opprimente atmosfera di *dépaysement*, quel malessere che Harry Levin nel saggio *Literature and Exile* (1959), descriveva come «a sense of having gone to the wrong place»: tale è il sentimento del personaggio principale, condannato a sentirsi perennemente estraneo in un luogo e in un tempo che non gli appartengono.

La Londra fredda e impersonale nei cui meandri si aggira Repnin sembra infatti possedere tutte le caratteristiche di un *wrong place*: squallide sale d'attesa, derelitti appartamenti nell'East End, seminterrati bui dove si affolla la manodopera immigrata non fanno che sospingere all'indietro la coscienza del protagonista, divisa tra lo squal-

lore del presente e le memorie idilliache di una Russia cristallizzata nell'ingannevole perfezione del ricordo.

Tale disorientamento si esprime soprattutto nella sovrapposizione di tempi verbali e persone narranti che contraddistingue il racconto, e nella ricorrente commistione di espressioni colloquiali russe e inglesi; tali particolarità stilistiche paiono richiamarsi al concetto di *return of words* elaborato dall'espatriato polacco Jozef Wittlin (1896-1976) nel saggio *Sorrow and grandeur of exile* (1957) per descrivere la frammentazione psicologica e idiomatica insita nell'esperienza dell'esule, scisso tra la pressione assimilatrice esercitata dal Paese ospitante e i ricordi legati alla terra e alla lingua d'origine.

Lo sdoppiamento interiore del protagonista, descritto già nel capitolo introduttivo attraverso il ricorso alternato alla narrazione in prima e terza persona, sembra inoltre enfatizzare le molteplici venature autobiografiche che pervadono l'opera: i mestieri svolti da Repnin sono in gran parte gli stessi praticati dall'autore in Inghilterra, l'itinerario percorso dai protagonisti prima di arenarsi a Londra ricalca i viaggi in Europa meridionale compiuti dai coniugi Crnjanski tra le due guerre e liricamente descritti nella prosa *Ljubav u Toskani* (*Amore in Toscana*, 1930).

In questa prospettiva, appare particolarmente significativo il personaggio di Nadja, che con la moglie dell'autore condivide la professione di sarta e cucitrice di bambole, e l'affettuoso soprannome Šošo. I frequenti rimandi alle vicissitudini dello scrittore arricchiscono il tessuto narrativo dell'opera, sollecitando una riflessione sul titolo *Romanzo di Londra*: tale denominazione sembra innanzitutto ribadire il carattere fittizio del racconto, invitando il lettore a distinguere le vicende londinesi di Crnjanski da quelle del suo alter ego letterario. Il fatto che il titolo definisca esplicitamente l'opera come un *roman*, suggerisce inoltre un paragone tra i cavalieri erranti dei *chivalric romances* medievali e il ramingo antieroe Repnin, che sceglie un destino da reietto pur di restare fedele ai propri principi in un mondo estraneo e ipocrita: un'interpretazione avvalorata dai riferimenti alla leggenda di Tristano e Isotta che caratterizzano i capitoli dedicati alla breve trasferta in Cornovaglia compiuta dal protagonista in compagnia dei membri del Comitato.

Il principale valore dell'opera risiede comunque nella complessità stilistica, che nell'originale serbo ricorre alle diverse sfumature del tempo verbale noto come *perfekat* per esprimere lo spaesamento fisico e temporale di Repnin. Tali caratteristiche sono state accuratamente riprodotte nella traduzione italiana, che riesce nel difficile compito di trasmettere al lettore le medesime sensazioni del protagonista, provvedendo inoltre a chiarire i riferimenti culturali e cronologici dell'opera tramite un esaustivo sistema di note a piè di pagina. L'auspicio è che la pubblicazione di *Romanzo di Londra* spinga altri editori a seguire l'esempio di Mimesis, contribuendo a diffondere nel nostro Paese la conoscenza dell'opera di Crnjanski.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Olaf Müller, Elena Polledri (a cura di) *Theateradaptionen*

Luca Zenobi
Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Recensione di Müller, O.; Polledri, E. (Hrsgg) (2021). *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 257 pp.

Gli adattamenti, scriveva Linda Hutcheon nel 2006, nel suo seminale *A Theory of Adaptation* (seconda edizione 2012), sono in grado di destabilizzare l'identità formale e culturale e dunque di modificare i rapporti di potere. Il dialogo interculturale e il *Kulturtransfer* tra Italia e Germania mostrano in modo esemplare questo assunto.

Il volume in oggetto raccoglie gli interventi di un convegno tenutosi a Magonza nel 2015, come prima tappa di un progetto che è proseguito due anni dopo con un incontro interdisciplinare presso Villa Vigoni sulle traduzioni del teatro tedesco in Italia e del teatro italiano in Germania dopo il 1945. Scopo della ricerca intrapresa e sviluppatasi nei due progetti, oltre a quello di indagare le modalità di uno scambio biunivoco in campo teatrale, è di colmare una grande lacuna negli studi sulle traduzioni per la scena, nei quali il teatro italiano è pressoché inesistente. Da un punto di vista teorico, lo spettro di significati del termine traduzione e del concetto di adattamento a cui il libro si richiama è assai ampio: la messinscena è di per sé già un processo di traduzione, se poi si lavora a un'opera che ha dovuto essere trasposta in un'altra lingua, la pratica traduttiva si potenzia in un percorso a cui partecipano non solo autori e traduttori ma anche attori, registi, critici, editori ecc.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-06-23
Published 2021-09-30

Open access
© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Zenobi, L. (2021). Review of *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*, edited by Müller, O.; Polledri, E. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 369-372.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/019

La prima sezione del volume può essere considerata complessivamente come una sorta di bilancio sulla presenza del teatro di lingua tedesca in Italia e su quello italiano in Germania – nel caso del secondo saggio di Diana Di Maria e Imke Momann, relativo al periodo tra gli anni Novanta e il primo decennio del Duemila, i dati sono raccolti in tabelle e grafici corredati di statistiche e percentuali. Le riflessioni iniziali di Luigi Reitani si soffermano sul ruolo radicalmente contrapposto che nel Novecento il teatro ha avuto nel panorama culturale italiano (si può dire inesistente) e in quello tedesco (un ruolo oggettivamente primario). Il ragionamento dell'autore si sviluppa attorno a questioni non solo culturali ma relative alla struttura delle istituzioni dei due paesi, ai loro metodi di conduzione e di finanziamento, e in questo senso la collocazione a inizio volume di questo saggio pare particolarmente azzeccata. Il ritardo con cui in Italia si è concepito il teatro come istituzione stabile nazionale da un lato, e il legame della cultura teatrale, dal Settecento fino a Dario Fo, con il dialetto, o meglio, con i dialetti, possono essere considerate come le cause principali della sostanziale assenza dalle scene tedesche (eccezione, giustamente evidenziata da Reitani, l'opera lirica) di un repertorio italiano. In un simile contesto economico e culturale, con scarsità di investimenti da parte dello Stato, una scena che è principalmente «Schauspielertheater» (teatro di attori) (23) e l'affidamento della direzione dei Teatri Nazionali a determinati registi, che poi finiscono per mettere in scena tutte le produzioni, il ruolo dei traduttori come mediatori e dunque come animatori, è decisivo.

Il quadro nella fase di passaggio del millennio, come accennato, viene illustrato in un dettagliato report: le autrici, oltre a confermare alcune delle tesi di Reitani relative alle croniche mancanze strutturali del teatro italiano e alla fondamentale importanza della mediazione dei traduttori (Sabine Heymann viene citata quale imprescindibile punto di riferimento per capire quali sono gli autori rappresentati in Germania), rilevano come alla presenza più o meno costante della triade Fo/Rame, De Filippo, Pirandello sia legata in maniera proporzionale la crescita o decrescita della curva complessiva delle messinscene di autori italiani in Germania. Particolarmente interessante il dato relativo alla letteratura per ragazzi, che influenza in maniera non marginale il *transfer* culturale dall'Italia alla Germania.

L'ultimo saggio della sezione è incentrato sullo scambio tra i due Paesi, stavolta nella direzione inversa: Gabriella Catalano, in un'accurata disamina, ricostruisce la presenza di opere teatrali tedesche nelle riviste del settore del secondo dopoguerra, un panorama estremamente eterogeneo e ricco di sperimentazioni, un vero e proprio «Panoptikum» (61). Alla fondamentale funzione di mediazione culturale svolta da questi organi, strumento di diffusione di importanti, nuove traduzioni di 'classici' della letteratura teatrale, si affianca un loro contributo decisivo nella costruzione di un canone degli autori drammatici tedeschi.

I quattro contributi della seconda sezione sono dedicati all'adattamento e alla trasformazione dei classici; tre di essi sono incentrati sul Settecento. Francesca Tucci, in una densa e stringente argomentazione nella quale tocca discussioni decisive della poetica e dell'estetica dell'epoca (assai interessante l'accenno al rapporto tra pratiche traduttive e dibattito sull'imitazione), rivaluta il ruolo del lavoro di Lessing su Seneca per la sua concezione del tragico e per la riflessione sulle possibilità di metterlo in scena. Un «eminent[er] Fall von Intertextualität» (un rilevante caso di intertestualità) (81) è l'oggetto del saggio di Ulrich Port, che grazie a una raffinata e convincente ricostruzione delle costellazioni politico-religiose alla base di una scena della *Jungfrau von Orleans* schilleriana e del *King Henry VI* di Shakespeare, evidenzia peculiarità comuni ai due autori nell'ambito della loro *Wirkungsästhetik*. La singolare ricezione teatrale del *Werther* goethiano in Italia, che da capolavoro romanzesco stürmeriano si trasforma in dramma borghese, commedia moraleggiante, pezzo di Commedia dell'arte, *Puppenspiel* (teatro di marionette) e infine, paradossalmente, in farsa e dramma musicale, è ricostruita con precisione da Elena Polledri, che ne fa un esempio particolarmente significativo del dialogo interculturale europeo tra Settecento e Ottocento nell'ambito della letteratura e della pratica teatrali. La chiusura della sezione è dedicata invece al Novecento: Henning Hufnagel dedica a Sanguineti e al concetto di «travestimento» nella sua poetica – scaturito, è una delle tesi nuove dell'autore, dalla visione di una performance di Cathy Berberian – un intenso e lungo lavoro sulla ricezione dei 'classici' da parte dell'autore italiano; l'analisi si sviluppa soprattutto attorno al lavoro sul *Faust* goethiano, in cui traduzione, teatro e rielaborazione per la messinscena contribuiscono a generare un guazzabuglio, teso non a distruggere il testo ma a farne emergere le complessità e le differenze.

Goldoni, Pirandello, Levi e Pasolini sono al centro della terza sezione del volume, dedicata alla presenza di autori italiani sulla scena tedesca. Dietrich Scholler, nel saggio che precede la corposa parte novecentesca di questa sezione, analizza alcune parti di una nuova traduzione del *Servitore di due padroni* di Goldoni. Servendosi dell'impianto teorico-filosofico di Bergson, l'autore rileva nella nuova traduzione un efficace metodo di trasposizione e attualizzazione della lingua e dei contenuti dell'opera italiana. La dettagliata ricostruzione della ricezione tedesca di Pirandello in Germania da metà degli anni Venti fino agli anni Novanta, in un saggio che sintetizza corposi lavori precedenti di Michael Rössner, dà occasione all'autore di riflettere sui problemi della traduzione culturale, teatrale e sulle sorti dell'edizione delle opere pirandelliane in Germania. Il nome Heinz Riedt costituisce il legame tra il saggio di Marco Menicacci e quello di Peter Goßens; nel primo caso Riedt compare come traduttore di un testo 'minore' e apparentemente leggero di Levi, la cui traduzio-

e-ISSN 2499-1562

ne contribuisce a illuminare ulteriormente la poetica tragica dell'autore italiano; nel secondo caso, come traduttore dell'opera teatrale pasoliniana (e di moltissime sue altre opere) in un saggio in cui l'autore, ricostruendo la ricezione tedesca di Pasolini, pur con una certa accuratezza, non può fare a meno di cadere in alcuni stereotipi della lettura dell'opera pasoliniana (il Pasolini oggi più attuale che mai, 'profeta' capace di predire le attuali condizioni della società).

I tre saggi finali sono dedicati a tre giganti della scena italiana, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Luca Ronconi, e alla loro presenza in Germania. Marco Castellari, grazie a ricerche nell'archivio del Piccolo e a materiali poco noti, opera una prima ricostruzione di alcune tappe delle attività editoriali e culturali di Grassi, ne evidenzia poi, in modo convincente, la sua interazione con Strehler nella costruzione di una linea continua che lega i lavori su Büchner e su altri autori tedeschi alla più matura fase brechtiana di Strehler. Proprio a questa fase della produzione strehleriana, e alla partecipazione del regista ai processi traduttivi, è dedicato il saggio di Flavia Foradini, che ha il suo punto di forza nella trascrizione di un'intensa intervista ad Andrea Jonasson, da cui ben si evince l'idea di Strehler della traduzione, essenzialmente fondata sul rispetto dello spirito del poeta. Il volume si chiude con il breve articolo di Sabine Heymann, per ammissione dell'autrice soltanto l'inizio dello sviluppo di una vera e propria questione di ricerca: la triangolazione testo – lingua – spazio nell'idea di traduzione (soprattutto in relazione al suo lavoro con gli attori) di Luca Ronconi.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 55 – Settembre 2021

Vladimir Nabokov *Lezioni di letteratura russa*

Michela Vanon Alliata
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Nabokov, V. (2021). *Lezioni di letteratura russa*. A cura di C. De Lotto e S. Zinato. Milano: Adelphi, 467 pp.

Quando nel maggio del 1940 Vladimir Nabokov approda con la moglie Véra e il figlioletto Dimitri a New York, ha già alle spalle una consolidata reputazione letteraria: ha scritto poesie, nove romanzi, numerosi racconti, drammi, ed è inoltre autore di svariate traduzioni – Shakespeare, Byron, Keats, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. È questa la terza, ma non definitiva tappa nella sua travagliata esistenza di *émigré*. L'ultima sarà Montreux in Svizzera, dove un tempo gli aristocratici russi trascorrevano le vacanze e dove in una suite dell'hotel Palace si spegnerà nel 1977.

Dopo la rivoluzione bolscevica, Nabokov è esule per tredici anni a Berlino dove il padre viene assassinato in un attentato e per sopravvivere, dà lezioni private di inglese, francese, tennis e pugilato. Successivamente si sposta a Parigi, divenuta il nuovo centro dell'emigrazione russa. In previsione del trasferimento negli Stati Uniti, reso necessario dall'ascesa hitleriana al potere, Nabokov si cimenta con il primo romanzo in inglese, una lingua appresa da bambino e poi perfezionata a Cambridge, dove nel 1922 aveva conseguito la laurea in letteratura russa e francese. Nei primi dieci anni della sua vita americana, Nabokov potrà dedicarsi alla scrittura creativa soltanto negli avanzi di tempo, prevalentemente durante il fine settimana.

L'anno successivo al suo arrivo negli Stati Uniti, che diventerà la sua patria elettiva, insegnò alla Stanford University e in seguito ot-

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-05-12
Published 2021-09-30

Open access
© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Vanon Alliata, M. (2021). Review of *Lezioni di letteratura russa* by Nabokov, V. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 373-376.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2021/09/020

tenne un incarico formale come docente di lingua e di letteratura russa presso il prestigioso Wellesley College. A partire dal 1948 tenne presso la Cornell University due seguitissimi corsi: "Masters of European Fiction" e "Russian Literature in Translation." Insegnerà fino al 1958, allorché il travolgente successo internazionale di *Lolita* (1955) gli assicurerà l'indipendenza economica necessaria per lasciare l'accademia e coltivare appieno le grandi passioni della sua vita: la letteratura e le farfalle.

A più riprese Nabokov pensò di pubblicare le sue lezioni, tuttavia il progetto non si concretizzò mai. Basandosi sugli appunti perlopiù vergati a mano dall'autore, quelli dattiloscritti sono opera della moglie, a quarant'anni di distanza le lezioni vennero raccolte in volume dal filologo statunitense Fredson Bowers con il titolo *Lectures on Russian Literature* (1981) e pubblicate da Garzanti l'anno successivo. Ora l'editore Adelphi le ripropone in un magnifico volume con la traduzione e la cura di Cinzia De Lotto e Susanna Zinato cui si deve anche un'estesa postfazione. Le citazioni di Nabokov delle opere russe sono state tradotte dagli originali e non dall'inglese per evitare la doppia traduzione e perché in alcuni casi esse contengono gli interventi del curatore Bowers.

Come nelle celebri *Lectures on Literature,* uscite originariamente nel 1980 e tradotte da Garzanti (1987) e poi da Adelphi (2018), che includono le lezioni di Nabokov su Jane Austen, Dickens, Flaubert, Kafka e Joyce, il tono è a un tempo discorsivo e colto, ironico e partecipe, puntiglioso ma non pedante, mai accademico nell'accezione restrittiva del termine: «Sono un professore troppo poco accademico per insegnare cose che non mi piacciono» (136) dice a proposito di Dostoevskij, il bersaglio più illustre delle sue idiosincrasie.

Non essendo mai state pensate per la pubblicazione ed essendo rivolte a una platea di studenti universitari, perlopiù digiuni di letteratura e di lingua russa, benché redatte in una lingua avvolgente e d'incantevole limpidezza, sono lontane dalla levigatezza formale, dalla prosa incantatrice dei suoi romanzi; di contro però, come sottolinea Susanna Zinato, esse conservano l'immediatezza e la freschezza della lezione dal vivo.

Nabokov sceglie di parlare di Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov e Gor'kij, i sommi autori del canone russo che hanno avuto il merito indiscusso di creare nel diciannovesimo secolo una letteratura che «quanto a valore artistico e raggio d'influenza uguaglia la gloriosa produzione dell'Inghilterra e della Francia» (14). L'analisi critica di una dozzina di capolavori memorabili, da *Padri e figli* a *I fratelli Karamazov,* da *Il cappotto* a *La zattera* è sempre preceduta da un quadro di carattere introduttivo-biografico sull'autore ed è intervallata da lunghe citazioni dei brani più significativi che Nabokov commenta con un piglio antiaccademico ma non asistematico, ora per darne maggior enfasi, ora per segnalare i difetti della tra-

duzione, una questione che gli stava molto a cuore. Opportunamente il volume include il saggio «L'arte della traduzione» in cui Nabokov, traduttore dei propri romanzi russi, con vis polemica affronta il «bizzarro mondo della trasmigrazione verbale» (411).

Nabokov, nei panni forse più del lettore che del docente, denuncia il filisteismo riesce a rendere meravigliosamente partecipe il suo uditorio del processo creativo: la delineazione dei personaggi, il tempo della narrazione, l'orchestrazione delle scene, accompagnate in qualche caso dai suoi stessi schizzi.

Il volume si apre con «Scrittori, censori e lettori russi» (1958), una conferenza del 1940 sulla vita letteraria del suo paese natale prima e dopo la rivoluzione. Nabokov denuncia il filisteismo artistico imperante negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, che aveva soffocato con il confino e la censura il genio di Puškin, il poeta più grande di tutti i tempi, a eccezione di Shakespeare, di cui tradusse l'*Evgenij Onegin*. Tuttavia si scaglia anche contro «la critica antigovernativa e utilitaristica di orientamento sociale» (13), con i radicali del tempo per i quali «un libro valeva solo nella misura in cui era di utilità pratica per il benessere del popolo» (18). Fra le vittime di quel sistema figura anche Gogol', uno degli scrittori prediletti da Nabokov per la sua vocazione comico-satirica, irrazionale e onirica: il poema *Anime morte* venne a torto percepito come «un atto di accusa contro la corruzione, il vivere volgare, l'iniquità del governo, la servitù della gleba» (20), come la rappresentazione fedele della Russia che Gogol' conosceva a malapena.

Lo stesso Dostoevskij – cui Nabokov rimprovera «la mancanza di gusto», i deficit strutturali, la galleria di personaggi nevrotici e psicopatici, da Stavrogin (*I demoni*) a Raskol'nikov (*Delitto e castigo*), il debito nei confronti del sentimentalismo di Richardson, Dickens e Sue – «per poco non fu giustiziato dal governo per qualche intemperanza politica; ma quando poi esaltò nei suoi scritti le virtù dell'umiltà, della sottomissione e della sofferenza, fu assassinato a mezzo stampa dai critici radicali» (20).

Inoltre, sempre nel testo di apertura, vengono anticipati alcuni punti chiave che ricorrono in tutte le lezioni e che costituiscono il cuore della poetica nabokoviana: l'idea che il mondo ricreato dall'artista non sia mai la rappresentazione del 'vero', di una specifica realtà storica e sociale, ma piuttosto l'espressione di «un mondo particolare, immaginato e creato dal genio di un singolo individuo» (26). Da qui il primato della coscienza individuale e dello stile, l'importanza assoluta del dettaglio rivelatore, poiché la letteratura, lungi dall'essere veicolo di *idee*, messaggi sociali e morali, è per prima cosa tessitura di *immagini* (225).

Di Čechov, un artista autentico, contrapposto al «didascalico» Gor'kij, Nabokov plaude entusiasta la capacità di «suggerire un'atmosfera attraverso i più concisi dettagli» (339), il tono pacato e som-

e-ISSN 2499-1562

messo della narrazione che segue «il naturale movimento della vita» (345). Nel «mirabile» *La signora col cagnolino* (345), piccoli dettagli illuminano le scene, gli stati d'animo, le incrinature più impercettibili dell'esistenza, come il tappeto grigio di panno militare della stanza d'albergo in cui pernotta Gurov, o il lungo steccato davanti alla casa di Anna Sergeevna, da cui è impossibile fuggire. O ancora in *Anna Karenina*, nella scena alla stazione di Pietroburgo, quando la protagonista che ha incontrato Vronskij a Mosca e se ne è innamorata profondamente, nota all'improvviso «le dimensioni e la fastidiosa convessità delle orecchie enormi, grossolane» del marito (198).

Le pagine in assoluto più ispirate sono quelle dedicate al genio universale e luminoso di Tolstoj, «il più grande scrittore russo di narrativa in prosa» (189) che Nabokov aveva già letto quando era poco più di un bambino nella dimora avita di San Pietroburgo. La dettagliatissima analisi di *Anna Karenina*, la cui profonda moralità deriva dalla sfida al perbenismo e all'ipocrisia dell'alta società, è seguita da quella dedicata a *La morte di Ivan Il'ič*, vertice assoluto dell'arte di Tolstoj. Nel teso monologo interiore, nella tecnica del flusso di coscienza, «già impiegata per descrivere l'ultimo viaggio di Anna», il suo suicidio «vendicativo», il racconto anticipa il modernismo russo. Come osserva Cinzia De Lotto, i motivi della verità e dell'amore già presenti nel romanzo, qui sfociano nella formula tolstojana: «La morte è la nascita dell'anima» (463).

È impossibile dare pienamente conto della ricchezza di osservazioni, degli spunti di riflessione e delle provocazioni di cui sono intessute queste lezioni, nonché della sottile indagine psicologica, sorprendente in un nemico giurato di Freud. Documento di un'altissima felicità dell'intelligenza e dello spirito critico, esse ci consegnano il ritratto di uno dei maggiori autori del Novecento, cui l'esperienza dell'esilio dalla sua terra e dalla sua lingua, con il doloroso corollario di sradicamento e nostalgia, aveva insegnato che «il vero passaporto di un artista è la sua arte».[1]

1 Nabokov, V. (1994). *Intransigenze*. Trad. di G. Bona. Milano: Adelphi, p. 86.

e-ISSN 2499-1562

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Università
Ca'Foscari
Venezia